This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google

10-M-31

Digitized by Google

Digitized by Google

V

Bach-Studien.

Aesthetische und technische Fingerzeige zum Studium der Bach'schen Orgel- und Klavierwerke.

Einbegleitet von einer Abhandlung

über

Polyphonie, das Verständnis polyphoner Tonwerke und das Verhältnis Johann Sebastian Bachs zur modernen Musik.

Von

P. Isidor Mayrhofer.

Erster Band.

Orgelwerke.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Digitized by Google

Music
ML
410
B12
M47

v.1

Digitized by Google

STELLFELD

Vorwort.

Die Klassiker der Litteratur, die antiken wie die modernen, haben ihre Erklärer gefunden. Sogar zu deutschen Dichtern, die doch für deutsche Leser in deutscher Sprache geschrieben haben, verfasst man Kommentare in ebenderselben Sprache. Die Berechtigung solcher Werke unterliegt keinem Zweifel; ihr Nutzen ist unbestreitbar. Nicht jeder ist in der Lage, die zum Verständnis und zum Genusse besonders fremdsprachlicher Litteraturwerke nötigen Studien in wünschenswerter Breite und Tiefe selbst zu machen; abgesehen von anderen Vorbedingungen ist es der Mangel an Zeit, der hindernd in den Weg tritt. Sollen nun so viele gezwungen sein, auf die Lesung derartiger Werke überhaupt zu verzichten oder sich mit halbem Verständnis zu bescheiden? Keineswegs. Hier kann nämlich eine gewisse Arbeitsteilung eintreten. Der Erklärer, der die nötigen allgemeinen Studien in eingehender Weise gemacht hat, teilt aus dem Schatze seines Wissens mit, was zum Verständnisse des betreffenden Klassikers, näher, der jeweilig vor Augen liegenden Stelle, notwendig ist, und der Leser ist so der Mühe überhoben, das von ihm angestrebte Ziel, nämlich Verständnis des Schriftstellers, erst auf längeren Umwegen zu erreichen.

In der Bildhauerkunst und Malerei gilt das Gleiche. Hier ist die Bedeutung von Erklärungen ebenfalls nicht gering anzuschlagen, da sich die Schönheit von Kunstwerken dieser Gattungen oft nicht so von selbst erschliesst; das Auge muss von einem kundigen Führer geleitet und durch stufenweises Vorwärtsdringen geschärft werden, wenn allseitiges Verständnis und dadurch voller Genuss erreicht werden soll.

Digitized by Google

Wie verhält es sich nun im Reiche der Töne? Die Bedeutung, ja Notwendigkeit von Erklärungen auf diesem Kunstgebiete ist unleugbar, da gerade hier das Schöne durchaus nicht offen am Tage liegt. Besonders gilt dies von jenen Werken klassischer Musik, die im polyphonen Stile geschrieben sind. Und doch ist die diesbezügliche Litteratur, besonders was die absolute Musik anbelangt, gewiss keine überreiche. Der einzige Bach hat in dieser Hinsicht seine Erklärer gefunden, und selbst da sieht es dürftig genug aus. Über das »Wohltemperierte Klavier« schrieben ausführlich Bruyck und Riemann, mit Auswahl Dehn und Jadassohn; über die »Kunst der Fuge« verbreiteten sich Hauptmann, Riemann und Jadassohn; sonst ist aber das grosse Gebiet absoluter polyphoner Musik noch eine tabula rasa. Der Verfasser glaubte daher, wenn schon nicht einem »schreienden Bedürfnisse« abzuhelfen, so doch nichts Überflüssiges zu thun und sich den Dank der Anfänger in der Polyphonie zu verdienen — möglicher Weise nötigt sein Buch auch Vorgeschrittenen Interesse ab — wenn er daran ginge, sie durch Hinweis auf den ästhetischen Gehalt und formellen Bau der Orgel- und Klavierwerke Bachs in das Verständnis dieses grössten polyphonen Meisters der neueren Zeit einzuführen.

Hoffentlich wird in unserer Schrift niemand ein Lehrbuch des Kontrapunkts vermuten; sie setzt ja von jedem, der sich an Bach heranwagt, Bekanntschaft mit diesem Zweige der Musikwissenschaft (wenigstens dem einfachen Kontrapunkt) voraus. Man müsste sich billigermassen über jenen wundern, der eine fremde Sprache lernen wollte und meinte, sein Ziel dadurch zu erreichen, dass er kurzweg eine, zu einem schwierigen Schriftsteller geschriebene Erklärung in die Hand nähme; einem solchen gliche aber jener, der ohne entsprechende musikalische Vorbildung unter Zugrundelegung unsers Buches sich dem Studium Bachs zuwendete.

Von den bei Abfassung dieser Schrift benützten Büchern sei in erster Linie Philipp Spittas mit deutschem Fleisse und deutscher Gelehrsamkeit abgefasstes grosses Werk „Johann Sebastian Bach“ (Verlag von Breitkopf & Härtel, erster Band 1873, zweiter Band 1880) erwähnt, eine Schrift von grundlegender Bedeutung, deren auch in Zukunft kein Bach-Schriftsteller wird entraten können. Wenn der Verfasser in ästhetischen Fragen hie und da von dem berühmten

Digitized by Google

Bach-Forscher abweicht, so wolle man ihm das nicht übel nehmen. Wer sich, wie Spitta, ein ganzes oder doch ein halbes Menschenleben mit einem einzigen Klassiker, der zudem durch einen Zeitraum von mehr als anderthalbhundert Jahren von der Gegenwart getrennt ist, beschäftigt hat, bei dem liegt die Gefahr nur zu nahe, dass er, zu einer Art Einseitigkeit hinneigend, alles nach dem Masstabe seines Helden bemisst, so die Entwickelung der Musik übersieht und der modernen Tonkunst nicht in allweg gerecht wird.

Der Verfasser erlaubte sich, die deutsche Sprache um einige Wörter zu bereichern. Aus den gebräuchlichen Eigenschaftswörtern »zweistimmig, dreistimmig u. s. w.« bildete er die ungebräuchlichen Hauptwörter »Zweistimmigkeit, Dreistimmigkeit u. s. w.« Ihm ureigen ist das Wort »Untersteigung«. Die Lehrer der Logik werden ihn zwar deswegen nicht sonderlich mit Lobsprüchen bedenken, da es ja eigentlich einen Widerspruch in sich schliesst; es war aber die Notwendigkeit vorhanden, ein neues Wort zu bilden. Es kommt, wie natürlich, in polyphonen Werken häufig vor, dass eine höhere Stimme unter eine tiefere tritt (z. B. der Sopran unter den Alt, oder dieser unter den Tenor); nun fand aber der Verfasser im Wörtervorrat der deutschen Sprache keinen Ausdruck, der diesen Vorgang kurz und deutlich bezeichnete (ein Hauptwort schon gar nicht); wenn er nun in Ansehung dessen »zur Eigenhilfe schrecklich griff«, so wird man das sicherlich milder beurteilen und mit ihm ob dieser »Bereicherung« der deutschen Sprache nicht allzusehr ins Gericht gehen. Es finden sich auch verschiedene Substantivierungen angewandt, die man »in guter Prosa« zu lesen nicht gewohnt ist; allein es galt häufig kurz zu sein, und solch ein etwas ungelenk erscheinendes Hauptwort ersetzte oft einen langatmigen Satz.

In der Anordnung der Stüke folgte der Verfasser der Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Es kamen bei den Orgelwerken, welche zunächst hier behandelt werden, der 15., 38., 25., 40. und dritte Jahrgang (von diesem bloss der dritte Teil der »Klavierübung«) in Betracht. Drei sorgfältig gearbeitete Inhaltsangaben werden aber auch den Besitzern anderer Ausgaben die Möglichkeit gewähren, das gewünschte Stück sofort zu finden.

Nicht behandelt wurden jene Choralvorspiele, von denen die

Digitized by Google

Urheberschaft Bachs nicht verbürgt, und eines, dessen Text sehr mangelhaft überliefert ist.

Möge diese Schrift beitragen, das Verständnis des grossen deutschen Meisters zu fördern, der, einst Jahrzehnte lang vergessen, jetzt in seiner Bedeutung immer mehr erkannt wird, und der in dem schwankenden und flüchtigen Musikleben unserer Zeit, wo einerseits die Tonkunst sich in den flachsten Bahnen bewegt, anderseits eine musikalische Erscheinung in kürzester Zeit von einer anderen verdrängt ist, um mit Schumann zu reden, »wie ein Fels dasteht«. Mögen dadurch seine Geisteswerke in immer weitere Kreise dringen!

Seitenstetten, im Jänner 1901

P. Isidor Mayrhofer,
Chorregent im Benediktiner-Stift Seitenstetten
in Niederösterreich.

Digitized by Google

1. Inhaltsverzeichnis

geordnet nach der Reihenfolge des Behandelten.

Man beachte wohl, dass manche Stücke unter einem doppelten Titel vorkommen; wir geben jenen, der sich in unserem Buche an zweiter Stelle findet, unter Klammern.

I. Teil.

Sonaten, Präludien, Fugen, Toccaten, Phantasien u. s. w. mit Ausschluss der Choralvorspiele.

Seite

Vorwort III
Einleitende Abhandlung 1

Sechs Sonaten:

Nr. 1. Sonate in *Es* dur 65
» 2. » in *C* moll 66
» 3. » in *D* moll 67
» 4. » in *E* moll 68
» 5. » in *C* dur 69
» 6. » in *G* dur 70

Sechs Präludien und Fugen. 1. Folge:

Nr. 1. Präludium und Fuge in *C* dur C 72
» 2. » » » in *D* dur C 72
» 3. » » » in *E* moll C 74
» 4. » (3/4) » » ¢ in *F* moll 75
» 5. » » » in *G* moll C 77
» 6. » C » » (3/4) in *A* dur 78

Sechs Präludien und Fugen. 2. Folge:

» 7. Phantasie (Präludium) 6/4 und Fuge ¢ in *C* moll 79
» 8. Präludium (Toccata) C und Fuge ¢ in *D* moll 80
» 9. Präludium und Fuge in *D* moll C 81
» 10. Toccata oder Präludium 3/8 und Fuge ¢ in *F* dur 82
» 11. Präludium 3/4 und Fuge C in *G* dur 84
» 12. Phantasie (Präludium) und Fuge in *G* moll C 85

Sechs Präludien und Fugen. 3. Folge:

Nr. 13. Präludium C und Fuge 6/8 in *A* moll 89
» 14. » 6/8 » » C in *H* moll 90
» 15. » C » » ¢ in *C* dur 91
» 16. » » » in *C* moll ¢ 92

Digitized by Google

Seite

Nr. 17. Präludium 9/8 und Fuge ¢ in *C*dur 94
» 18. » 3/4 » » ¢ in *E*moll 97

Drei Toccaten und Fugen:
Nr. 1. Toccata in *C*dur C, Adagio C, Fuge 6/8 98
» 2. » in *D*moll C, Fuge C 99
» 3. » (Präludium) in *E*dur (*C*dur), Fuge C und 3/4 101
Passacaglia und Fuge in *C*moll 3/4 102

Dritter Band.

Erste Abteilung.

Nr. 1. Präludium und Fuge C *C*moll 105
» 2. » 3/2 » » ¢ *G*dur 106
» 3. » » » *A*moll C 106
» 4. Acht kleine Präludien und Fugen:
Nr. 1. Präludium und Fuge in *C*dur C 107
» 2. » » » in *D*moll C 107
» 3. » C » » 3/4 in *E*moll 107
» 4. » 3/8 » » C in *F*dur 107
» 5. » » » in *G*dur C 108
» 6. » 3/2 » » C in *G*moll 108
» 7. » C » » 6/8 in *A*moll 108
» 8. » C » » 3/4 in *B*dur 108
Nr. 5. Phantasie und Fuge in *A*moll C 109
» 6. Fantasia C con imitazione 3/4 in *H*moll 110
» 7. Phantasie *C*dur C 110
» 8. » *C*moll C 111
» 9. » *G*dur C 112
» 10. » *G*dur 12/8 gravement ¢ 112
» 11. Präludium *C*dur 3/4 114
» 12. » *G*dur C 114
» 13. » *A*moll 3/4 115
» 14. Fuge *C*moll C (Legrenzi) 115
» 15. » » » 116
» 16. » *G*dur C 116
» 17. » *G*dur 12/8 117
» 18. » *G*moll C 117
» 19. » *H*moll (Corelli) C 118
» 20. Canzona *D*moll ¢ 119
» 21. Allabreve *D*dur ¢ 120
» 22. Pastorale *F*dur 12/8, C, 3/8, 6/8 120
» 23. Trio (*D*moll) C 121

Zweite Abteilung.

Konzerte nach Antonio Vivaldi.

Nr. 1. Konzert in *G*dur 2/4, Grave 3/4, Presto 2/4 122
» 2. » in *A*moll C, Adagio 3/4, Allegro 3/4 123

Digitized by Google

Nr. 3. Konzert in *C*dur C, Adagio C, Allegro 3/4 124
» 4. » in *C*dur C 124

Kompositionen, deren Echtheit nicht verbürgt ist.

No. 1. Fuge *C*dur C 124
» 2. » *D*dur ¢ 124
» 3. » *G*moll C 125
» 4. Trio *C*moll C, Allegro ¢ 126
» 5. Aria *F*dur, 3/8 126
» 6. Kleines harmonisches Labyrinth C 126

Aus Klavierübung 3. Teil.

Praeludium pro organo pleno *Es*dur ¢, Fuge ¢, 6/4, 12/8 127

II. Teil.

Choralvorspiele (und -Variationen.)

Das Orgel-Büchlein.

Seite
Nun komm' der Heiden Heiland . 132
Gott, durch deine Güte, oder Gottes Sohn ist kommen 132
Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn oder Herr Gott, nun sei gepreiset 133
Lob sei dem allmächtigen Gott . 133
Puer natus in Bethlehem 133
Gelobet seist du, Jesus Christ . . 133
Der Tag der ist so freudenreich . 133
Vom Himmel hoch da komm ich her 133
Vom Himmel kam der Engel Schar 134
In dulci jubilo 134
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich 134
Jesu, meine Freude 134
Christum, wir sollen loben schon 134
Wir Christenleut' 135
Helft mir Gottes Güte preisen . . 135
Das alte Jahr vergangen ist . . . 135
In dir ist Freude 135
Mit Fried und Freud ich fahr dahin 135
Herr Gott, nun schleuss' den Himmel auf 136
O Lamm Gottes unschuldig . . . 136
Christe, du Lamm Gottes 136
Christus, der uns selig macht . . 138

Seite
Da Jesus an dem Kreuze stund . 138
O Mensch, bewein' dein Sünde gross 138
Wir danken dir, Herr Jesus Christ 138
Hilf Gott, dass mir's gelinge . . . 139
Christ lag in Todesbanden . . . 139
Jesus Christus, unser Heiland . . 139
Christ ist erstanden 139
Erstanden ist der heil'ge Christ . 140
Erschienen ist der herrliche Tag . 140
Heut triumphieret Gottes Sohn . . 140
Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist 140
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' 140
Liebster Jesus, wir sind hier . . . 140
Dies sind die heil'gen zehn Gebot 141
Vater unser im Himmelreich . . . 141
Durch Adams Fall ist ganz verderbt 141
Es ist das Heil uns kommen her. 141
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ . 141
In dich hab ich gehoffet, Herr . . 141
Wenn wir in höchsten Nöten sein 141
Wer nur den lieben Gott lässt walten 141
Alle Menschen müssen sterben . 142
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 142

Choralvorspiele in Kirnbergers Sammlung.

Wer nur den lieben Gott lässt walten 142
Wer nur den lieben Gott lässt walten 142
Ach Gott und Herr 143
Ach Gott und Herr 143

Digitized by Google

	Seite
Wo soll ich fliehen hin	143
Phantasie über: Christ lag in Todesbanden	143
Fughette über: Christum wir sollen loben schon, oder Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr	143
Fughette über: Gelobet seist du, Jesus Christ	144
Fughette über: Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn	144
Fughette über: Nun komm' der Heiden Heiland	144
Fuge über: Vom Himmel hoch da komm ich her	144
Fughette über: Hoch vom Himmel komm' ich her	145
Das Jesulein soll doch mein Trost	145
Fughette über: Gottes Sohn ist kommen	145
Fughette über: Lob sei dem allmächtigen Gott	145
Fuge über: Durch Adams Fall ist ganz verderbt	145
Liebster Jesu, wir sind hier	146
Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt	146
Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt	146
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	146
Wir Christenleut'	146
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	146
In dich hab' ich gehoffet, Herr	147
Phantasie über: Jesus meine Freude	147

Übrige Choralvorspiele.

Ach Gott und Herr	148
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	148
Fuge über: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	149
Allein in der Höh' Gott sei Ehr'	149
An Wasserflüssen Babylon	149
Christ lag in Todesbanden	150
Der Tag der ist so freudenreich	150
Ein' feste Burg ist unser Gott	151
Erbarm dich mein', o Herr Gott	151
Gelobet seist du, Jesu Christ	151
Gelobet seist du, Jesu Christ	151
Gottes Sohn ist kommen	151
Herr Gott! dich loben wir	151
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	152
Herzlich thut mich verlangen	152
Jesus meine Zuversicht	152
In dulci jubilo	152
Liebster Jesu, wir sind hier	152
Liebster Jesu, wir sind hier	153
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	153
Fuge über: Magnificat	153
Nun freut euch, liebe Christen g'mein oder Es ist gewisslich an der Zeit	153
Phantasie über: Valet will ich dir geben	154
Valet will ich dir geben	154
Vater unser im Himmelreich	155
Vom Himmel hoch da komm ich her	155
Wie schön leuchtet der Morgenstern	155
Wir glauben all an einen Gott, Vater	156

Choralvariationen.

Verschiedene Partite über: Christ, der du bist der helle Tag	156
Verschiedene Partite über: O Gott, du frommer Gott	157
Verschiedene Partite über: Sey gegrüsset, Jesu gütig	158
Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her	161

Achtzehn Choräle nach verschiedener Art.

Phantasie über: Komm heilger Geist, Herre Gott	163
Komm heil'ger Geist!	164
An Wasserflüssen Babylon	164

Digitized by Google

	Seite
Schmücke dich, o liebe Seele . .	165
Trio über: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	165
O Lamm Gottes, unschuldig . . .	166
Nun danket alle Gott	167
Von Gott will ich nicht lassen . .	167
Nun komm' der Heiden Heiland .	167
Trio über: Nun komm' der Heiden Heiland.	168
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' .	169
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' .	169
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' .	169
Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	170
Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	170
Komm, Gott Schöpfer, Heil'ger Geist	170
Vor deinen Thron tret ich, oder (Wenn wir in höchsten Nöten sein)	171

Sechs Choräle von verschiedener Art.

(Die sogenannten Schüblerschen.)

Wachet auf, ruft uns die Stimme	171
Wo soll ich fliehen hin, oder: Auf meinen lieben Gott	171
Wer nur den lieben Gott lässt walten	172
Meine Seele erhebet den Herren .	172
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ!	173
Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter	173

Choräle aus dem dritten Teil der Klavierübung.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit . .	174
Christ, aller Welt Trost	174
Kyrie, Gott heil'ger Geist	174
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit . .	175
Christe, aller Welt Trost.	175
Kyrie, Gott heil'ger Geist	175
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' .	175
Über dieselbe Choralmelodie. . .	175
Fughette über: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	176
Dies sind die heil'gen zehn Gebot	176
Fughette über: Das sind die heil'gen zehn Gebot.	176
Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer	176
Fughette über: Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer	177
Vater unser im Himmelreich . .	177
Vater unser im Himmelreich. . .	178
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	178
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	179
Aus tiefer Not schrei ich zu dir .	179
Aus tiefer Not schrei ich zu dir .	180
Jesus Chrisus, unser Heiland . .	181
Fuge über: Jesus Christus, unser Heiland.	181

Digitized by Google

2. Inhaltsverzeichnis

geordnet nach dem Alphabet und innerhalb der einzelnen Buchstaben nach Tonarten.

Über die Bedeutung der Klammern, siehe die dem ersten Inhaltsverzeichnis vorausgehende Bemerkung.

Seite

Allabreve *D*dur ¢ . . . 120
Aria *F*dur 3/8 . . . 126
Canzone *D*moll ¢ . . . 119
Choralvorspiele, siehe eigenes (3.) Inhaltsverzeichnis.
Fantasia siehe unter Phantasie.
Fuge in *C*dur C . . . 124
» » *C*moll C (Legrenzi) . . . 115
» » » C . . . 116
» » *D*dur ¢ . . . 124
» » *G*dur C . . . 116
» » » 12/8 . . . 117
» » *G*moll C . . . 117
» » » » . . . 125
» » *H*moll (Corelli) C . . . 118
Siehe wohl: Präludium und Fuge, Toccata und Fuge, Passacaglia.
Konzert in *C*dur C, Adagio C, Allegro 3/4 . . . 124
» » » » . . . 124
» » *G*dur 2/4, Grave 3/4, Presto 2/4 . . . 122
» » *A*moll C, Adagio 3/4, Allegro 3/4 . . . 123
Labyrinth, kleines harmonisches C . . . 126
Pastorale *F*dur 12/8, C, 3/8, 6/8 . . . 120
Passacaglia und Fuge in *C*moll 3/4 . . . 102
Phantasie in *C*dur C . . . 110
» » *C*moll C . . . 111
» » *G*dur C . . . 112
» » » 12/8, gravement ¢ . . . 112
» con imitazione 3/4 in *H*moll . . . 110
Phantasie und Fuge 6/4 und C in *C*moll . . . 79
» » » C in *G*moll . . . 85
» » » in *A*moll C . . . 109
Präludium in *C*dur 3/4 . . . 114
» pro organo pleno ¢ in *Es*dur, Fuge ¢ 6/4, 12/8 . . . 127
» in *G*dur C . . . 114

Digitized by Google

Seite
Präludium in *A* moll 3/4 115
Präludium und Fuge in *C* dur C 72
» » » » » C und ¢ 91
» » » » » 9/8 und ¢ 94
(» » » » » C und 3/4 . . . . . 101)
» » » » » (kleines) C 107
(» » » *C* moll 6/4 und ¢ . . . . . 79)
» » » » » ¢ 92
» » » » » C 105
» » » » *D* dur C 72
» » » » *D* moll C und ¢ 80
» » » » » C 81
» » » » » (kleines) C 107
(» » » » *Es* dur siehe oben unter Präludium pro organo pleno.)
» » » » *E* moll C 74
» » » » » 3/4 und ¢ 97
» » » » » (kleines) C und 3/4 107
(» » » » *F* dur 3/8 und ¢ . . . . . 82)
» » » » » (kleines) 3/8 und C 107
» » » » *F* moll 3/4 und ¢ 75
» » » » *G* dur 3/4 und C 84
» » » » » 3/2 und ¢ 106
» » » » » (kleines) C 108
» » » » *G* moll C 77
(» » » » » C . . . . . 85)
» » » » » (kleines) 3/2 und C 108
» » » » *A* dur C und 3/4 78
» » » » *A* moll C und 6/8 89
» » » » » C 106
» » » » » (kleines) C und 6/8 108
» » » » *B* dur (kleines) C und 3/4 108
» » » » *H* moll 6/8 und C 90
Sonate in *C* dur 69
» » *C* moll 66
» » *D* moll 67
» » *Es* dur 65
» » *E* moll 68
» » *G* dur 70
Toccata und Fuge in *C* dur C, Adagio C, Fuge 6/8 98
(» » » » *D* moll C und ¢ . . . . . 80)
» » » » » C 99
» » » » *E* dur C und 3/4 101
» » » » *F* dur 3/8 und ¢ 82
Trio in *C* moll C, Allegro ¢ 126
» » *D* moll C 121

Digitized by Google

3. Inhaltsverzeichnis.

Die Choralvorspiele (und -Variationen) alphabetisch geordnet.

	Seite
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ	173
Ach Gott und Herr 143 (2mal) . .	148
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	142
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' 146, 148, 149 (2mal darunter Fuge), 169 (3mal), 175 (2mal), (Fughette)	176
Alle Menschen müssen sterben .	142
An Wasserflüssen Babylon . 149,	164
Auf meinen lieben Gott, oder: Wo soll ich fliehen hin	171
Aus tiefer Not schrei ich zu dir 179,	180
Christ, der du bist der helle Tag (7 Partiten)	156
Christ ist erstanden	139
Christ lag in Todesbanden 139, 143 (Phantasie), ...	150
Christ, unser Herr, zum Jordan kam 178,	179
Christe, aller Welt Trost. . . 174,	175
Christe, du Lamm Gottes	136
Christum wir sollen loben schon (Fughette).	134
Christus, der uns selig macht . .	138
Da Jesus an dem Kreuze stund .	138
Das alte Jahr vergangen ist . . .	135
Das Jesulein soll doch mein Trost	145
Der Tag der ist so freudenreich 133,	150
Dies sind die heil'gen zehn Gebot 141, (2mal, darunter Fughette .	176
Durch Adams Fall ist ganz verderbt 141, (Fuge)	145
Ein feste Burg ist unser Gott . .	151
Erbarm dich mein, o Herr Gott .	151
Erschienen ist der herrliche Tag .	140
Erstanden ist der heil'ge Christ .	140
Es ist das Heil uns kommen her.	141
Es ist gewisslich an der Zeit, oder: Nun freut euch, lieben Christen g'mein	153
Gelobet seist du, Jesu Christ 133, 144 (Fughette), (2mal)	151
Gottes Sohn ist kommen 132, 145 (Fughette)	151
Gott, durch deine Güte	132
Helft mir Gottes Güte preisen . .	135
Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn 133, (Fughette)	144
Herr Gott, dich loben wir	151
Herr Gott, nun sei gepreiset . . .	133
Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf	136
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' 140, 146, 152, (Trio)	165
Herzlich thut mich verlangen . .	152
Heut triumphieret Gottes Sohn (2mal)	140
Hilf Gott, dass mir's gelinge . . .	139
Hoch vom Himmel komm ich her (Fughette)	145
Ich hab mein' Sach' Gott heimgestellt (2mal)	146
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ .	141
Jesu, meine Freude 134, (Phantasie)	147
Jesu meine Zuversicht	152
Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod	139
Jesus Christus, unser Heiland, der von uns 170 (2mal), (Fuge) . .	181
In dich hab' ich gehoffet, Herr 141,	147

Digitized by Google

Seite

In dir ist Freude 135
In dulci jubilo 134, 152

Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist 140, 170
Komm, heil'ger Geist, Herre Gott 163 (Phantasie) 164
Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter 173
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit 174, 175
Kyrie, Gott heil'ger Geist . . 174, 175

Liebster Jesu, wir sind hier 140, 146, 152, 153
Lob sei dem allmächtigen Gott 133, (Fughette) 145
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich 134, 153

Magnificat (Fuge) 153
Meine Seele erhebet den Herrn . 172
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin 135

Nun danket alle Gott 167
Nun freut euch, lieben Christen g'mein, oder: Es ist gewisslich an der Zeit 153
Nun komm' der Heiden Heiland 132, 144 (Fughette), 167, (Trio) . 168

O Gott, du frommer Gott (9 Partiten) 157
O Lamm Gottes, unschuldig . 136, 166
O Mensch, bewein dein Sünde gross 138

Seite

Puer natus in Bethlehem 133

Schmücke dich, o liebe Seele . . 165
Sey gegrüsset, Jesu gütig (Partite) 158

Valet will ich dir geben (2mal, darunter Phantasie) 154
Vater unser im Himmelreich 141, 155, 177, 178
Vom Himmel hoch da komm ich her 133, 144 (Fuge), 155, (5 Veränderungen) 161
Vom Himmel kam der Engel Schar 134
Von Gott will ich nicht lassen . . 167
Vor deinen Thron tret' ich . . . 171

Wachet auf, ruft uns die Stimme 171
Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr (Fughette) 143
Wenn wir in höchsten Nöten sein 141, 171
Wer nur den lieben Gott lässt walten 141, 142 (2mal), ... 172
Wie schön leuchtet der Morgenstern 155
Wir Christenleut 135, 146
Wir danken dir, Herr Jesu Christ 138
Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer 176, (Fughette) 177
Wir glauben all' an einen Gott, Vater 156
Wo soll ich fliehen hin, oder: Auf meinen lieben Gott 143, 171

Zusammenstellung der Choralvorspiele die eine bestimmte Bezeichnung tragen.

Fuge.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' . 149
Durch Adams Fall ist ganz verderbt 145
Jesus Christus unser Heiland, der von uns 181
Magnificat 153
Vom Himmel hoch, da komm' ich her 144

Fughette.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr . 176
Christum wir sollen loben schon. 134
Dies sind die heil'gen zehn Gebot 176
Gelobet seist du, Jesu Christ . . 144
Gottes Sohn ist kommen 151
Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn 144
Hoch vom Himmel komm' ich her 145
Lob sei dem allmächtigen Gott . 145
Nun komm der Heiden Heiland . 144
Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr 143

Digitized by Google

Seite

Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer 177

Partite.

Christ, der du bist der helle Tag 156
O Gott, du frommer Gott 157
Sey gegrüsset Jesu gütig 158

Phantasie.

Christ lag in Todesbanden . . . 143
Jesu meine Freude 147

Seite

Komm', heil'ger Geist, Herre Gott 163
Valet will ich dir geben 154

Trio.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend 165
Nun komm' der Heiden Heiland . 168

Veränderungen,

kanonische über: Vom Himmel hoch da komm ich her 161

Digitized by Google

Über Polyphonie, das Verständnis polyphoner Werke und das Verhältnis Johann Sebastian Bachs zur modernen Musik.

Im siebenundzwanzigsten seiner »musikalischen Briefe«, betitelt »Die Bachmanie«, schreibt der »Wohlbekannte«[1]: »Bachs Werke sind für die Allgemeinheit des Volkes veraltet, so gut als nicht vorhanden, und was auch die Bachianer aufbieten mögen, diesen Leichen ein galvanisches Aufzucken abzunötigen, sie werden nie und nimmer für unsere Zeit wieder aufleben!«

Wir wollen ganz davon absehen ob, und wenn ja, in wie weit der »Wohlbekannte« Glaubwürdigkeit verdient; ist aber der Satz, wie er hier steht, objektiv richtig? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns etwas weiter über das Wesen der Polyphonie auslassen.

Wir leben im Zeitalter der Homophonie, jener Satzweise, bei welcher eine Stimme (gewöhnlich die höchste) die Herrschaft hat, der sich alle anderen unterordnen, sodass sie mehr oder weniger unselbständig werden, während beim polyphonen Satze jede Stimme ihre Selbständigkeit wahrt. »Bei diesem Stile«, bemerkt Forkel[2]), »sind zwei[3]) Melodien so miteinander verwebt, dass sie gleichsam wie zwei verschiedene Personen gleichen Standes und gleicher Bildung sich miteinander unterreden, während bei jenem, dem homophonen, die Begleitung untergeordnet ist, der ersteren, als vornehmeren Stimme, nur dienen muss.«

---

1) Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten. Zweite, verbesserte Auflage. Leipzig, Baumgärtners Buchhandlung, 1860.

2) Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst von J. N. Forkel. Neue unveränderte Ausgabe. Leipzig, bei C. F. Peters, Bureau de musique. 1855. S. 17.

3) In den meisten Fällen sogar mehr. (D. V.)

Digitized by Google

Der Mikrokosmus, Klavier genannt, beherrscht das musikalische Leben, er hat sich zum »Universalinstrument« aufgeschwungen. Beweis dafür die vielen Seufzer, die schon ausgestossen, die vielen Klagen, die schon über die »Klavierseuche« laut wurden. Nun wäre allerdings das Klavier der Polyphonie fähig, allein man macht von dieser Fähigkeit in den seltensten Fällen Gebrauch, denn das polyphone Spiel erfordert erstens ein schärferes musikalisches Denken, zweitens grössere Fertigkeit der Finger; da nun die weitaus meisten Klavierspieler die Sache nur zu ihrem Vergnügen betreiben, und infolge dessen keine Lust haben, sich geistig oder körperlich sonderlich anzustrengen, so bewegen sie sich zeitlebens auf homophonem Gebiete, und die Polyphonie bleibt ihnen, als etwas Fremdes, fern. Wer sich ohne Unterlass mit homophoner Musik beschäftigt, dessen Sinn und Aufmerksamkeit ist nur auf die obenauf schwimmende Melodie gerichtet, es kommt ihm kaum der Gedanke in den Sinn, dass es auch in einer anderen Stimme, vielleicht in der zweiten oder dritten, Melodie geben könne. Nur in seltenen Fällen, etwa wenn bei einem Marsch wuchtige Bassschritte vorkommen, während sich die anderen Stimmen begleitend unterordnen, wird er sich, freilich mehr unbestimmt, bewusst, dass es auch etwas anderes geben könne als die »obenauf schwimmende« Melodie.

Man kann die »nichtpolyphonen« Musiker in zwei Klassen teilen, erstens in solche, welche sich mit »Eintagsfliegen-Musik« beschäftigen. Wir meinen damit die vorübergehenden musikalischen Erscheinungen ohne tieferen Gehalt: Tänze, Märsche, die Salonmusik (von Riemann[1]) treffend bezeichnet als »nur für die äusserliche Unterhaltung berechnete Musik, triviales Tongeklingel; ein Begriff, dessen Definition man nur mit Bedauern geben kann, da die Salonmusik die Verflachung des Geschmacks der Dilettanten und die Versumpfung der Mehrzahl der Komponisten verrät; der traurige Ersatz für das, was man ehedem ‚Hausmusik' nannte«), Operetten, viele Opern. Zur zweiten Klasse zählen wir die Anhänger der klassischen Musik. Eine grosse Kluft trennt beide Klassen von einander, sie ist aber nicht so gross als jene, welche sich zwischen der klassisch-homophonen und klassisch-polyphonen Musik aufthut. Beide oben genannten Klassen haben einen Einigungspunkt: die homophone Satzweise. Nehmen wir einen unserer grössten (wenn nicht »den« grössten) modernen Meister, Beethoven. Seine Hauptstärke liegt in der Motivik. Aus einem kurzen, öfters sogar

1) Musik-Lexikon. Vierte Auflage, S. den Artikel.

Digitized by Google

unscheinbaren musikalischen Gedanken, dem Motive, weiss er die grossartigsten Tongebäude hervorzuzaubern; er ist unerschöpflich in Verwendung des Motivs, daher die breite Anlage seiner Werke, daher die hie und da zu hörende Redensart: »Beethoven fliesst dahin wie ein breiter Strom«. Jedoch, es ist doch hier das Nacheinander, was den Zuhörer fesselt, nicht das Nebeneinander; die geistvolle Benutzung des Motivs, das Spiel mit demselben, die verschiedenen »Beleuchtungen«, in denen es erscheint, die Umbildungen, die es etwa erfährt, das nimmt die Hauptaufmerksamkeit für sich in Anspruch, die nichtmotivischen Stimmen treten, was Wichtigkeit anbelangt, unendlich zurück; wir bewegen uns hier eben auf homophonem Gebiete. Es ist aber offenbar leichter, einer Stimme seine Aufmerksamkeit zu schenken, als ein kunstvolles Stimmengeflecht zu durchschauen. Erwägt man dazu noch, dass das Motiv häufig zu schön gegliederten Perioden ausgesponnen ist, dass den Ausweichungen ein weites Feld eingeräumt ist, Dinge, die unmittelbar angenehm berühren, so wird man unsere Behauptung nicht übertrieben finden, es sei der Schritt von der seichten Musik zur klassisch-homophonen nicht so gross als jener, von der klassisch-homophonen zur klassisch-polyphonen.

Wenn ein Mensch aus einem hell erleuchteten Raum in einen dunklen tritt, so sieht er anfangs nichts; seine Augen sind durch das Licht geblendet, er kann die Gegenstände, welche sich im dunklen Raume befinden, nicht wahrnehmen, und mögen die Wände mit den wertvollsten Gemälden bedeckt sein, er wird achtungslos daran vorübergehen. Etwas Ähnliches findet statt, wenn sich jemand von der Homophonie zur Polyphonie wendet. (Der geehrte Leser möge gut beachten, dass wir sagen etwas »Ähnliches«. Omne simile claudicat, jedes Gleichnis hinkt, also auch das unsere, man wolle also keine zu weit gehenden Folgerungen daraus ziehen!) In ihr — wir haben zunächst die Bachsche im Auge — herrscht weniger Glanz nach aussen, die Schönheit will mehr gesucht werden. Hier schwimmt nicht die Melodie beständig an der Oberfläche, für jeden weithin sichtbar, sie ist in den meisten Fällen in den Innenstimmen oder im Basse; um sie zu erkennen und zu verfolgen wird daher ein geschärftes Ohr (oder Auge) erfordert. Die Natur der Sache bringt es auch mit sich, dass sie anders geformt sein muss als bei der homophonen Musik. Hier, als an der Oberfläche schwimmend, bleibt auch die langgezogenste Melodie fassbar (wenn sie überhaupt vernünftig gebaut ist), bei der Polyphonie dagegen muss sie sich durch eine

Digitized by Google

gewisse Kürze, Knappheit, Bestimmtheit des Ausdruckes auszeichnen, sonst kann sie im Geflechte der Stimmen, von denen noch dazu jeder ihre Selbständigkeit gewahrt werden muss, unmöglich im Auge behalten werden. Wer daher an ein polyphones Kunstwerk tritt und dabei schwellende Melodien nach Art Mozarts oder Schuberts erwartet, dem fehlt schon im voraus das nötige Verständnis zur richtigen Beurteilung von Werken dieser Art, und er gleicht etwa einem Menschen, der vom Sonett die Breite des Heldengedichtes oder des Romans verlangt.

Das Bedürfnis nach Ausweichungen ist bei der polyphonen Musik nicht in dem Masse vorhanden wie bei der homophonen; dort ist ja das thematische Wechselspiel der selbständigen Stimmen eine mächtige Triebfeder, die eine öftere Störung der Tonalität entbehrlich macht.

Wie aus den kurz angeführten Punkten hervorgeht, sind die Grundbedingungen des polyphonen Stiles in wichtigen, ja wesentlichen Punkten andere wie die des homophonen, daher er natürlich auf den, nur an diesen Gewöhnten befremdend wirkt. Das bisher von dem Lichtglanz der Homophonie bestrahlte Auge fühlt sich förmlich beleidigt.

Es giebt Menschen, deren Augen eine erstaunliche Anpassungsfähigkeit aufweisen. Solche Personen lesen ohne Gebrauch einer Brille auf weite Entfernung, sie sind aber noch imstande, bei Gebrauch des schärfsten Glases den kleinsten Druck zu lesen. Ein solches Anpassungsvermögen des Auges ist aber eine Ausnahme, nicht Regel. Etwas Ähnlichem begegnen wir auf musikalischem Gebiete. Man findet Leute, die keine Studien, geschweige denn polyphone, gemacht haben, die sich aber für die Schönheit eines polyphonen Tonwerks begeistern können. Das sind allerdings »aves rarae«, aber es kommt vor. Die Regel dagegen ist, dass dem von Jugend auf an homophone Musik Gewöhnten der Sinn für polyphone erst anerzogen, und oft recht mühsam anerzogen werden muss. Auf welche Weise geschieht dies?

Mittelbar durch häufiges Anhören und durch Beschäftigung mit polyphoner Musik; allerdings wird dadurch ein völliges, erschöpfendes Verständnis derartiger Tonwerke nicht erreicht, zu diesem Ziele gelangt man aber, und zwar auf unmittelbarem Wege, durch das Studium des Kontrapunkts. Wir wollen die Procedur, die man dabei einzuhalten pflegt, kurz durchgehen, selbst auf die Gefahr hin, den meisten unserer Leser zur Genüge Bekanntes zu sagen.

Digitized by Google

Die Anfänge sind klein. Der Schüler arbeitet zunächst mit zwei Stimmen, eine davon ist gegeben (der »cantus firmus«) und zu ihr soll eine andere, selbständige (also nicht eine solche, welche bequem, in Terzen oder Sexten, mit dem cantus firmus einträchtig einherschreitet), erfunden werden. Diese Sache ist noch möglichst einfach, gegen je eine Note des cantus firmus wird eine Note des Kontrapunkts gesetzt (daher der Name: punctus = Note contra punctum). Der cantus firmus wird sodann in die zweite Stimme gesetzt, natürlich muss der Kontrapunkt in die erste (obere) wandern. Hier tritt der für den Musiklaien unerhörte Fall ein, dass die Stimme, nach der man sich zu richten hat, nicht die oberste ist. Nach entsprechender Übung werden zwei Noten des Kontrapunkts gegen eine des cantus firmus gesetzt, sodann vier (die zweite und dritte Gattung des Kontrapunkts), bei der vierten, sehr wichtigen, erscheinen im Kontrapunkt lauter Synkopen (der eigentliche, oder doch hauptsächliche Reiz des polyphonen Stils besteht ja doch in der durch die Synkope herbeigeführten Dissonanz, und in der Spannung, in der das Gemüt bis zur Auflösung gehalten wird). Den Beschluss der zweistimmigen Arbeiten bildet der »blühende« Kontrapunkt (contrapunctus floridus, ornatus), dessen Wesen darin besteht, dass in ihm Noten von der verschiedensten Zeitdauer vorkommen können; er ist also die Zusammenfassung aller vorausgehenden Arten, und hier ist dem Geist schon einiger Spielraum gewährt. Ist der Schüler in der selbständigen Führung zweier Stimmen hinreichend tüchtig, so muss er seine musikalische Erfindung an drei, und nach Überwindung dieser Schwierigkeiten, an vier Stimmen üben. In den beiden letzten Fällen, nämlich bei der Arbeit mit drei oder vier Stimmen, sind natürlich mehr Möglichkeiten gegeben, da der cantus firmus auch in die dritte bezw. vierte Stimme gelegt werden kann, während auch die einzelnen kontrapunktierenden Stimmen, was Zeitmass anbelangt, von einander abweichend gebaut sein können. Hat sich der Schüler durch dieses alles durchgerungen und eine entsprechende Menge Schweisses vergossen, so winkt schon das Morgenrot der Freiheit in der Lehre von der Nachahmung. Diese kann sein strenge oder frei, gerade oder verkehrt, kann geschehen in der Prim, Sekund, Terz u. s. w. bis zur Oktav (und wenn man will, noch weiter). Nun wird zur Lehre von der Fuge geschritten, einem ausgedehnten Kapitel: Die Beantwortung des Themas, die expositio, die Zwischensätze, Widerschläge, Engführungen und endlich der Orgelpunkt.

Hat sich der Schüler im einfachen Kontrapunkt genügend herum-

Digitized by Google

getummelt, so öffnen sich die Thore des doppelten, dessen Wesen in der Umkehrungsmöglichkeit der beiden Stimmen besteht. Die Umkehrung besteht darin, dass der Kontrapunkt, wenn er über dem cantus firmus liegt, um ein gewisses Intervall unter denselben, und umgekehrt, wenn er unter ihm liegt, über ihn gesetzt werden kann, sodass es noch immer stimmt. Je nachdem die Versetzung der Stimmen um eine Oktave, Decime oder Duodecime geschehen kann, heisst der Satz ein doppelter Kontrapunkt in der Oktave, Decime oder Duodecime. Wirklichen Wert haben nach den bedeutendsten Theoretikern und Kontrapunktikern nur diese drei genannten Kontrapunkte. Von dem drei- oder vierfachen können wir hier füglich absehen. Ein wahres Kunstwerk kommt ja bei so »gebundener Marschroute« kaum mehr zustande.

»Mechanik«! »Mathematik«! ruft hier der Laie in Kontrapunktik aus, »das ist keine Musik mehr, sondern die reinste Vestandesthätigkeit«. Nun, der doppelte Kontrapunkt steht allerdings an Wichtigkeit hinter dem einfachen bedeutend zurück, man beherzige aber die Worte Dommers[1]): »Die ältere Lehre trieb allerdings mit den künstlichen Arten des doppelten Kontrapunktes viel Geheimniskrämerei und verlor sich in unnützen und unmusikalischen Experimenten. Deshalb erscheint jener Gattung von Dilettantismus, die das Überflüssige und Ausgeartete vom Sachlichen nicht zu sondern weiss, die Beschäftigung mit diesem Gegenstande als eine Abtötung aller Phantasie und Empfindung. Dem widersprechen jedoch die Werke aller bedeutenden Tonsetzer bis auf den heutigen Tag ohne Ausnahme. Ist auch der doppelte Kontrapunkt unter Umständen mehr Kombination wie unmittelbarer Gefühlserguss — so kann doch jener das Recht, welches ihr auch im freiesten Kunstwerk zukommt, nicht streitig gemacht werden, wenn sie der Phantasie sich dienstbar erweist, indem sie den kunstgemässen Ausdruck des Gedankens vermittelt«.

Als »Krönung des Gebäudes« schliesst sich die Lehre vom Kanon an; es kann ja nicht geleugnet werden, dass Gebilden dieser Art eine grosse Schönheit innewohnen kann (man denke z. B. an jenen im »Fidelio« oder an das Menuett in Haydns »Quintenquartett« in *D* moll). Die Lehrweise unserer Zeit unterscheidet sich aber von der des vergangenen Jahrhunderts; man begnügt sich mit dem einfachen Kanon (jener im Einklang und in der Oktave sind wohl weitaus die wichtigsten), und in Bezug auf die künstlichen lässt man es bei dem

1) Elemente der Musik von Arrey von Dommer. Leipzig, T. V. Weigel. S. 138.

Digitized by Google

Doppelkanon bewenden; die anderen aber (jener in der Gegenbewegung, in der Vergrösserung, Verkleinerung, der krebsgängige, Spiegel-, Zirkel-, Rätsel- und polymorphe) werden viel kälter behandelt. »Beethoven«, schreibt Schumann[1]), »sagt irgendwo, dass man sich ehedem mit derlei Kalkulationen den Kopf zerbrochen habe, dass die Welt aber klüger geworden sei — und er hat in der Hauptsache recht, wie immer«, und Dommer bemerkt[2]): »Von den künstlichen Kanons hat nur der Doppelkanon Wert, wenngleich auch in ihm die Melodie sehr gebunden ist. Die meisten übrigen haben weder musikalische Bedeutung, noch fördern sie in ähnlicher Weise wie ein tüchtiges Studium des Kontrapunktes die Technik des Tonsatzes. Dem Kunstfreund oder Schüler ist daher nichts weniger anzuraten wie Beschäftigungen mit diesen oft sehr geheimnisvoll aussehenden und gemeinhin noch mysteriöser klingenden Experimenten. In den letzterwähnten beiden Jahrhunderten herrschte eine wahre Manie für künstliche Kanons. Gegenwärtig sind diese Künsteleien, zu denen auch noch der musikalische Irrgarten (Salomonische Knoten, Labyrinth) gehörte, ein Kanon, welcher nach Kircher zu 512 Stimmen oder 128 Chören (!) abgesungen werden konnte — glücklich beseitigt«. Milder denkt Schumann, wenn er bezüglich künstlicher Kalkulationen schreibt[3]): »Der Studierende versuche sich auch in solchen Aufgaben, wenn sie auch nicht mehr Wert haben, als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgend eine Figur, ein Kreuz, ein(en) Altar u. dgl. darstellen mussten; man lernt aber dadurch sich in engen Schranken bewegen, mit kargen Mitteln auskommen müssen, und das kommt uns dann immer auf ein oder die andere Weise wieder zugute«.

Hat der Musikbeflissene dieses Alles durchgemacht — es ist ein langer Weg — so ist sein polyphoner Tonsinn geweckt, und er wird Werke dieser Gattung mit ganz anderen Augen ansehen, als dies bei jenem der Fall ist, der von allen diesen Dingen keine Ahnung hat; ein solcher sieht eben den Wald vor lauter Bäumen nicht. Was dem polyphon Gebildeten als künstliches Stimmengeflecht Bewunderung abnötigt, und ihn, da er trotz der verschiedenen Teile des Kunstwerkes die Einheit des Gedankens gar wohl wahrnimmt, in

---

1) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. 2. Auflage. Leipzig, Georg Wigands Verlag. II. Bd. S. 90.

2) »Elemente«. S. 192.

3) Gesammelte Schriften. II. Bd. S. 90.

Digitized by Google

Begeisterung versetzt, fertigt der Laie in polyphoner Musik mit dem Worte »Stimmengewirr« ab.

Es fehlt ihm jegliches Gefühl für »Stimmigkeit«, diese so wichtige Sache. In der homophonen Musik herrscht in Bezug auf Stimmenverwendung grosse Freiheit; der Tonsetzer lässt Stimmen auf- und abtreten, ganz nach seinem Belieben: bei *piano* sind in der Regel wenigere beschäftigt, ist der Satz daher durchsichtiger; bei *forte* dagegen ist vollgriffiger zu spielen, sind mehr Stimmen auf dem Plane; die melodieführende Stimme ist eben das All, die anderen, ganz unselbständigen, werden »nach Bedarf« herbeigezogen oder, wenn »der Mohr seine Schuldigkeit gethan«, nach Hause geschickt. Beim polyphonen Stile verhält sich die Sache anders; hier sind die, nicht die Melodie führenden, Stimmen nicht rechtlose Sklaven, die unter ihrer Herrin ersterben, und mit denen man thut, was einem beliebt, sie sind selbständige Wesen und erfreuen sich als solche einer Art Habeas corpus-Akte. Ist einmal mit einer gewissen Anzahl Stimmen begonnen, so werden diese während des ganzen Stückes oder wenigstens während eines grossen Teiles desselben beibehalten. Diese »Stimmigkeit« ist nun einer der Hauptreize der polyphonen Satzweise; ein und dasselbe Stück macht ja einen merklich anderen Eindruck, je nachdem es im zwei-, drei-, vier-, fünf- oder sechsstimmigen Satze abgefasst ist. Durch die polyhonen Studien wird das Gefühl für »Stimmigkeit« geweckt, oder zum mindesten sehr geschärft. Wir wollen im folgenden eine kurze Charakteristik des zwei- bis sechsstimmigen Satzes geben.

Erstgenannter kann von einer gewissen Dürftigkeit nicht freigesprochen werden. Das Stimmen»gewebe« (wenn überhaupt dieser Ausdruck gestattet ist) ist zu dünn. Die einzelnen Akkorde können bloss angedeutet werden, und der Einbildungskraft wird in Bezug auf Ergänzung des Fehlenden öfters etwas zu viel zugemutet. Anders verhält sich die Sache, wenn sich eine oder gar beide Simmen akkordlich bewegen, einen Akkord zergliedern: in diesem Falle kann man ganz gut den Eindruck der Drei- oder Vierstimmigkeit haben, man kann ja dann auch in der That nicht mehr von einer »reinen« Zweistimmigkeit sprechen. Zweistimmige Sätze machen sich am besten bei raschem Zeitmass, bei flinker Bewegung der einzelnen Stimmen; man vergleiche dazu unter Bachs Inventionen z. B. Nr. 8 in *F*-dur. Das ist doch ein reizendes Stückchen. Am ungünstigsten steht es um die Zweistimmigkeit wohl bei Fugen, wenn man deutlich merkt, wie Thema und Gegensatz »die Plätze tauschen«. Können dazu die

Digitized by Google

Zwischensätze, wie es doch meistens der Fall sein muss, nicht akkordlich sein, und geht es so lange Zeit zweistimmig fort: so nimmt sich das doch etwas ärmlich und nach Umständen auch schülermässig aus. Unter den achtundvierzig Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« findet sich eine einzige zweistimmige (im ersten Teile in *E*-moll), und wenn sie sich auch ganz angenehm anhört, so wird sich doch niemand »leidenschaftlich« für sie begeistern. Richtig bemerkt bei diesem Anlasse Bruyck[1]): »Dass die Zweistimmigkeit zu dürftig ist, eine zu geringe Mannigfaltigkeit der Kombinationen gestattet und daher bei grösserer Ausdehnung notwendig Monotonie mit sich führen muss, ist an und für sich klar. Daher man sich auch nicht zu wundern hat, dass Bach sich nur ein einziges Mal versucht fühlte von ihr (im »Wohlt.-K.«) Gebrauch zu machen« Beethoven war auf Gebilde dieser Art nicht gut zu sprechen, er nannte sie einmal in seinem Schaffenszorn »zweibeinige Skelette«, »und doch sind sie uns«, so fügt der Berichterstatter Schumann hinzu[2]), »noch immer hundertmal lieber, als die Bravaden junger Virtuosen, aus denen was Rechtes nie wird. Dass die ‚Skelette' natürlich keinen ungeheuerlichen Eindruck hervorzubringen vermögen, oder sonst eine Revolution in der Musik, glaubt wohl jeder vornherein.«

Der Schritt vom zwei- zum dreistimmigen Satz ist ein ungeheurer: im Vergleich zu seinem Vorgänger ist letztgenannter eine Welt. Der Dreiklang kann in ihm vollständig bezeichnet werden, die Septimen- und Nonakkorde in nicht misszuverstehender Weise; dabei ist er von einer Durchsichtigkeit, wie sie die Sätze mit grösserer Stimmenanzahl nicht aufweisen können. Vielleicht liegt der grosse Reiz, der dem dreistimmigen Satze innewohnt, gerade in diesem Nichtgesättigtsein, so dass der Einbildungskraft noch ein Spielraum bleibt. Die dürren Worte, die wir hier bringen, vermögen freilich von der Sache keinen genügenden Begriff zu geben, so wenig als der eigentümliche Eindruck, den gewisse Farbenzusammenstellungen erwecken, durch blosse Beschreibung verständlich gemacht werden kann. Da heisst es eben beobachten, hören und fühlen; »vieles lässt sich ja«, wie Schumann so richtig bemerkt[3]), »aus keinen

1) Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte kontrapunktische Kunst betreffenden Einleitung verfasst von Carl von Bruyck. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1889.

2) Gesammelte Werke. II. Bd. S. 337.

3) Daselbst II. Bd. S. 350.

Digitized by Google

Büchern, sondern nur im steten Verkehr mit Meistern und Meisterwerken lernen.« Die Vorzüge des dreistimmigen Satzes machen sich besonders in der Fugenvertonung bemerkbar. Hier haben wir Thema, Gegensatz und eine freie Stimme, nichts steht hemmend im Wege, und so kann sich die interessanteste Thematik entfalten. Der Tonsetzer braucht keine Füllstimme unterzubringen. Nicht ohne Grund überwiegen z. B. im »Wohltemperierten Klavier« die dreistimmigen Fugen die vierstimmigen; im ersten Teile ist das Verhältnis 11:10, im zweiten gar 15:9.

Der vierstimmige Satz ist das Gewöhnliche, das von der Natur selbst Gegebene durch die verschiedene Höhe der menschlichen Stimmen. Immer bloss dreistimmig singen zu hören, würde schliesslich doch Unbehagen erzeugen, da sich das Bedürfnis nach grösserer Tonfülle einstellt, des vierstimmigen Satzes wird man aber niemals überdrüssig, er ist gleichsam das musikalische tägliche Brod[1]).

Wesentlich anders stellt sich der fünfstimmige Satz dar, obwohl der Schritt vom vierstimmigen zu ihm nicht annähernd so gross ist, als z. B. jener vom drei- zum vierstimmigen, oder gar der vom zwei- zum dreistimmigen. Die Fünfstimmigkeit wirkt an und für sich volltönend, farbenprächtig, vollkommen gesättigt; nun nehme man dazu noch das Wechselspiel von fünf selbständigen, also einander gleich gestellten Stimmen! Forkel schreibt[2]): »Die polyphone Art von Vereinigung zweier Melodien giebt Veranlassung zu neuen Tonverbindungen und dadurch zur Vermehrung des Reichtums an Kunstausdrücken. So wie mehrere Stimmen hinzugefügt, und auf auf eine ebenso freie, ununtergeordnete Art mit einander verwebt werden, nimmt der Reichtum an Kunstausdrücken noch mehr zu, und wird endlich, wenn verschiedenes Zeitmass und die unendliche Mannigfaltigkeit der Rhythmen hinzu kommt, unerschöpflich.« Also welch eine Unerschöpflichkeit bei fünf »ununtergeordneten« Stimmen! Man vergleiche zur Beleuchtung des Gesagten die beiden fünfstimmigen Fugen im »Wohltemperierten Klavier« (erster Teil *Cis*-moll und *B*-moll), die Orgelfuge in *F*-moll, das Grave aus der Orgelphantasie, die drei fünfstimmigen von den Choralvorspielen (darunter namentlich das unvergleichlich schöne mit Doppelpedal »An den Wasserflüssen Babylons«), »Kyrie Gott heiliger Geist« u. s. w.

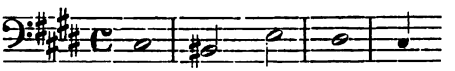
1) Bach pflegte beim Unterricht nach der Harmonielehre gleich mit dem vierstimmigen einfachen Kontrapunkt zu beginnen. Spitta II. Bd. S. 600.

2) Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig bei C. F. Peters, Bureau de musique. 1855. S. 17.

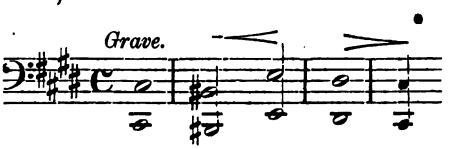
Digitized by Google

Der sechsstimmige Satz wirkt endlich noch voller, noch gesättigter; auf die Dauer könnte man seiner nicht froh werden, da würde er geradezu erdrückend wirken. Bei polyphoner Behandlung steht er auch nahe an der Grenze des noch Fassbaren: Sechs selbständige Stimmen wahrnehmen zu können, mit dieser Anforderung darf man an keinen Anfänger in der Polyphonie herantreten. Wir erinnern uns nur an zwei sechsstimmige Stücke in Bachs Orgel- und Klavierwerken: das eine ist das kunstvolle »Choralvorspiel« (genauer genommen der fugierte Choral mit Doppelpedal) »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« in *A* moll, das andere, die zweite Fuge im »Musikalischen Opfer«. Hier fällt die Sechsstimmigkeit um so mehr auf, als die Vertonung für Klavier berechnet ist, wo also kein Pedal in Verwendung kommen kann, sondern die zehn Finger allein aufkommen müssen, und sich also die Stimmen engstens an einander zu drängen haben. Sie wurde eben auf Wunsch Königs Friedrich II. von Preussen, der eine reale sechsstimmige Fuge sehen wollte, geschrieben, und es ist also »Tendenz« in ihr.

Wir haben bis jetzt von den Eigenschaften und Vorzügen der Polyphonie im allgemeinen gesprochen, nun wollen wir sehen, inwiefern das Gesagte auf unsern Meister Anwendung finden könne. Was zunächst die Schönheit des Bachschen Themas anbelangt, so brauchen wir darüber nicht viel Worte zu verlieren. Auch der Laie in Polyphonie, ja selbst der Musiklaie überhaupt, muss dessen Schönheit erkennen, wenn er sich die Mühe giebt, es aufmerksam zu betrachten. Man spiele ihm z. B. folgendes Thema aus der *Cis* moll-Fuge des ersten Teiles des »Wohltemperierten Klaviers« langsam vor



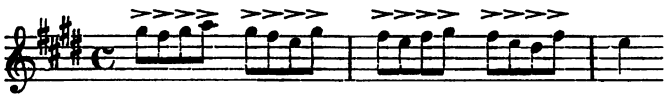
und sage ihm, er möge es sich von drei Posaunen auf diese Weise vorgetragen denken[1])



1) Es ist dies keine »Verbesserung« Bachs, sondern, wer einem anderen etwas verständlich machen will, muss weiter ausholen, und den Gedanken, der einfach ausgesprochen wurde, zur Entfaltung bringen. Da Bachs Klavierstil überhaupt mehr oder weniger orgelmässig ist, so denkt man ohnehin hier an den 16-Fuss des Pedals.

Digitized by Google

und es kann ihm nicht verborgen bleiben, welche Tragik in den paar Noten liegt! Ist nun dieses Thema eine Zeit lang verarbeitet, so tritt das zweite auf. Er sehe nur, wie scharf und schneidend



es sich dem ersten gegenüberstellt, sich von ihm, wie hell vom dunkel, abhebend, und nun denke er sich dieses Widerspiel auf das grossartigste und kräftigste fortgesetzt, bis endlich noch ein drittes Thema auf den Plan tritt, und es wird vielleicht in seinem Geiste eine Ahnung entstehen, welch Geisteskapital in einer einzigen Fuge enthalten ist, sodass ihm Spittas Worte nicht übertrieben vorkommen, wenn er sich an einer Stelle gar kräftig ausdrückt[1]): »Dieser Schwung der Phantasie, diese Unermesslichkeit gestaltenspendender Kraft, daneben diese krystallene Klarheit und schlichte Natürlichkeit, der hohe Ernst und die tiefe Freudigkeit, die den Hörer erschauern macht und aufjauchzen zugleich, das ist in seinem Zusammenwirken so einzig, dass jeder Gedanke an einen Vergleich mit anderen vermessen erscheint. Nur eins giebt es in dem ganzen Gebiete instrumentaler Musik, was den vollendetsten [Orgel-]Fugen Bachs an die Seite gestellt werden kann, es sind Beethovens Symphonien«. Wir haben oben als Beispiel eine von den vollendetsten Fugen des Meisters angeführt (fünfstimmig mit drei Subjekten). Es würde zu weit führen, wollten wir näher auf die polyphone Schönheit des Bachschen Themas eingehen, das verlangte ja für sich allein eine Sonderabhandlung, zudem werden wir ja nicht versäumen, den einzelnen Themen zustehenden Orts jedesmal unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wir kommen überdies auf den Gegenstand zurück, dort, wo wir Bach und die »Fugenfabrikanten« miteinander vergleichen.

Was »Stimmigkeit« anbelangt, so ist Bach, namentlich in seinen späteren Werken, mustergiltig. »Der hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder einzelnen Stimme ist es«, schreibt Forkel[2]), »was die Bachsche Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht. Das unordentliche Untereinanderwerfen der Stimmen, sodass ein Ton, welcher in den Tenor gehört, nun in den Alt geworfen wird und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrerer Töne bei einzelnen

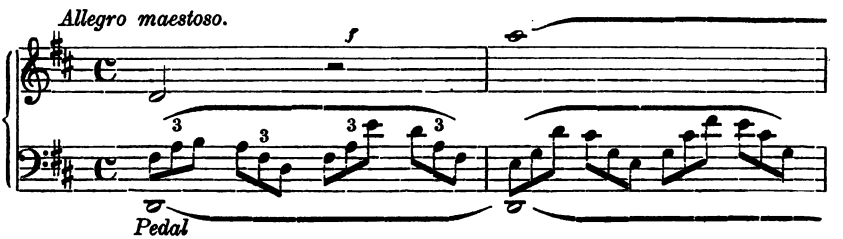
1) I. Bd. S. 636.
2) S. 28.

Digitized by Google

Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, auf der folgenden Stelle aber wieder verschwinden, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was Seb. Bach mit dem Worte »Mantschen« (sudeln, Töne und Stimmen unordentlich untereinander mengen) bezeichnet haben soll, findet sich weder bei ihm selbst, noch bei irgend einem seiner Schüler. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft miteinander unterreden. Waren ihrer drei, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und den anderen solange zuhören, bis sie selbst wiederum etwas Zweckmässiges zu sagen hatte. Kamen aber auf einmal mitten in der besten Unterredung ein paar unberufene und unbescheidene fremde Töne in ihre Mitte gestürzt, und wollten ein Wort, vielleicht gar nur eine Silbe eines Wortes ohne Verstand und Beruf mit einsprechen, so hielt dies Bach für eine grosse Unordnung, und bedeutete seine Schüler, dass sie nie zu gestatten sei«. Dieses unentwegte Festhalten an der Stimmigkeit ist es, was den Werken unseres Meisters ihr eigentümliches Gepräge verleiht, und was sie einem so lieb macht. Hat man sich längere Zeit mit ihnen beschäftigt und greift man dann z. B. zu Mendelssohns Orgelwerken, so fühlt man sich anfangs förmlich abgestossen von der willkürlichen, klaviermässigen Behandlung der einzelnen Stimmen; hier herrscht in der That vielfach die zügelloseste »Freizügigkeit« [1]).

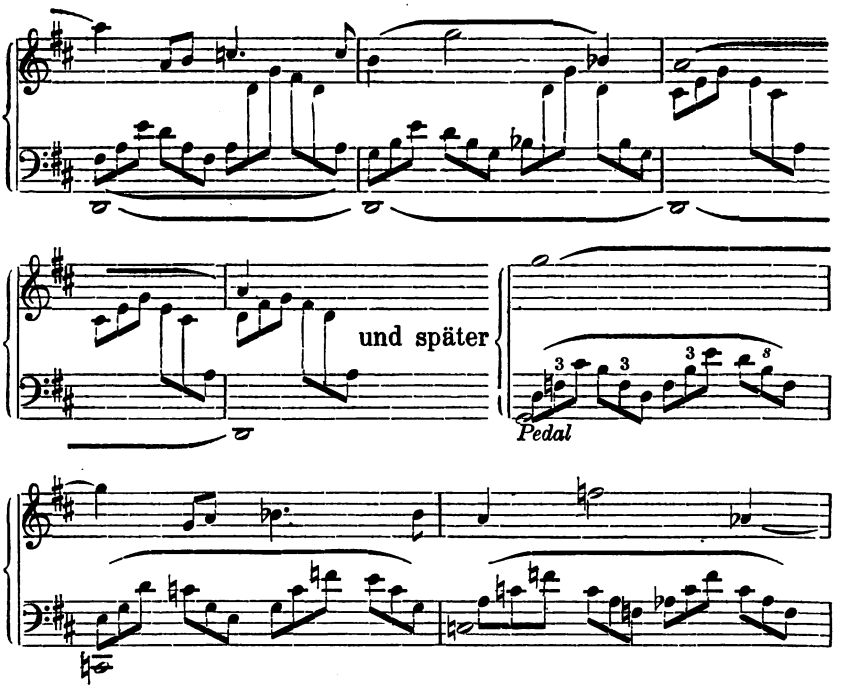
---

1) Es soll und kann gar nicht geleugnet werden, dass sich in Mendelssohns Orgelwerken grosse Schönheiten finden, und wem ausser Bach auf der Orgel nichts mehr gefällt, den müssen wir mit dem »Wohlbekannten« als mit der Bachmanie behaftet erklären, bei dem ist eben die Vorliebe für den älteren Meister zu einer *μανία*, zu einer förmlichen Raserei ausgewachsen. Der jüngere Tonkünstler Mendelssohn wirkt eben auf andere Weise; dagegen lässt sich nicht leugnen, dass er in klaviermässiger Behandlung der Orgel öfter zu weit gegangen ist. Man vergleiche z. B. den Anfang der dritten Sonate. Geradezu widerlich wirkt aber auf uns der Allegrosatz der fünften Sonate,



Digitized by Google

Noch auf einen Umstand muss der Verfasser hinweisen, den man nicht ausser Acht lassen darf, wenn man sich die Wirkungen Bachscher Musik erklären will; er muss aber zu diesem Behufe etwas weiter ausholen.



wo die leichtfüssigen, die Melodie begleitenden Triolen (vielleicht soll die Stelle gar noch mit vollem Werke gespielt werden [wenigstens ist *f* vorgeschrieben]) ganz und gar der Natur des Instruments zuwider sind. Es ist überhaupt eine eigentümliche Sache um den Gebrauch der Triolen auf der »Königin der Instrumente«; feines Gefühl muss hier dem Tonsetzer sagen, wie weit er gehen darf, ohne unnatürlich zu werden, unangemessen bewegt zu schreiben. Im letzten Satz der ersten Orgelsonate, jenem Stücke, dem an Kraft und Feuer im ganzen Orgelschrifttum kaum etwas an die Seite gesetzt werden kann, wird die Grenze des auf der Orgel noch eben Zulässigen öfters hart berührt. Wir erinnern an jene Stelle, wo die Melodie in höchster Höhe auftritt, und von der linken Hand einfach in gebrochenen Akkorden begleitet wird, etwa so, wie man eine Violinmelodie mit dem Klavier begleiten würde. Wenn Dienel bemerkt (»Die moderne Orgel« u. s. w. S. 57); »In den Augen mancher Organisten sind die Mendelssohnschen, Hesseschen, Brosigschen Kompositionen heute noch klaviermässig, obwohl sie in ihrer Art eben so orgelmässig geschrieben sind, wie die Bachschen, und es ist recht merkwürdig, dass dieselben mit der Zeit immer mehr orgelmässig geworden sind«, so muss man ihm unbedingt Recht geben. Er will aber sicherlich nicht behaupten, dass nicht auch moderne Meister in einzelnen Stellen zu weit gehen, zu klaviermässig schreiben könnten.

Digitized by Google

»Ich wünschte«, schreibt Schumann[1]), »ein junger Komponist gäbe uns einmal eine leichte lustige Symphonie, eine in Dur, ohne Posaunen und doppelte Hörner.« In unseren Tagen ist ein solches Verlangen wohl ein frommer Wunsch, und der gute maëstro würde staunen, wenn er aus dem Grabe aufstünde und sähe, welche Kraftleistungen unsere modernen Tonsetzer fordern. Eine der neueren Symphonien verlangt sechsfach besetzte Blechbläser und sechs Pauken. Ohne vierfache Hörner, drei Trompeten, Posaunen und Tuba geht es ja überhaupt nicht mehr ab, dazu kommen dreifach besetzte Holzbläser. Wir wollen es dahingestellt lassen, ob nicht eine solche Besetzung das menschlich Fassbare übersteigt, das Eine ist aber gewiss, die Feinheit der musikalischen Einzelzeichnung geht dadurch verloren, und solche »dick« instrumentierte Tonwerke gleichen Ölgemälden, welche von der Ferne eine gute Wirkung machen, bei denen man sich aber wohl hüten muss, sie in der Nähe zu betrachten; alles ist ja nur auf die Gesamtwirkung berechnet. Wie sparsam dagegen waren unsere Klassiker im Gebrauche der Effektmittel! Wie haushälterisch geht z. B. Beethoven in der Anwendung der Posaunen zu Werke, welche Wirkung machen sie aber, wenn sie dann mit aller Macht einsetzen. Man vergleiche dazu den letzten Satz der *C*moll-Symphonie, wo sie, nebst kleiner Flöte und Kontrafagott, erst im letzten Satze auftreten. Welch grandiose Wirkung wird aber dadurch erreicht! In seinem herrlichen *G*dur-Klavierkonzert verspart sich der Meister Trompeten und Pauken sogar bis zum letzten Satz. Er hatte eben nicht nötig, nach äusserem Glanz und Schimmer zu geizen, in der Beschränkung zeigt sich ja der Meister. Wenn dagegen unsere modernen Musiker gleich anfangs ungeheure Heeresmassen ins Feld führen, so tritt beim Zuhörer bald eine gewisse Erschlaffung ein[2]). Die Schallfreude hat gewiss ihre Berechtigung, man sollte aber auf sie, als ein untergeordnetes Moment (in der Kunst der Musik wenigstens) nicht allzuviel rechnen. Es fällt dem Tonsetzer unter solchen Umständen schwer, noch eine Steigerung herbeizuführen, hat er ja gleich anfangs sein Pulver verbraucht. Der Begriff »Wirkung« ist überhaupt relativ; was unter gewissen Umständen den Zuhörer grossartig ergreift, kann ihn unter anderen ganz kalt lassen. Die

1) Gesammelte Schriften. Bd. II. S. 104.

2) Prächtig spricht sich über diesen Punkt Marx in seiner Lebensgeschichte Beethovens aus. Da aber diese »einleitende Abhandlung« zu keinem Buche anschwellen darf, genüge es, auf die betreffende Stelle hinzuweisen. Sie findet sich I. Bd. S. 214

Digitized by Google

Umgebung, in der sich das Mittel, das wirken soll, befindet, ist in dieser Hinsicht massgebend.

Nach dem Gesagten erklärt sich die Wirkung der Schlüsse, der engen und weiten Harmonie bei Bach. Charakteristisch für diesen Meister ist, wie wir im vorausgehenden betont, die Stimmigkeit; die einzelnen Stimmen sind aber, da wir es hier mit Polyphonie zu thun haben, selbständig und infolge dessen von einer ausgeprägten Individualität. Es ist also unter diesen Umständen von ungleich grösserer Bedeutung als bei der homophonen Satzweise, wenn ein neues Individuum (in Gestalt einer neuen Stimme) hinzutritt. Dies ist nun bei den Bachschen Schlüssen im reichsten Masse der Fall (namentlich in den Orgelwerken). Waren z. B. bisher vier Stimmen beschäftigt, so geht es jetzt fächerförmig auseinander, der Satz entfaltet sich zur Fünf- und Sechsstimmigkeit, ja vielleicht zur Sieben-, Acht- bis Zehnstimmigkeit. Da nun jede Wirkung relativ ist, sich nach der Umgebung richtet, so ist leicht einzusehen, welchen Eindruck nach dem vorausgegangenen strengen Einhalten der Stimmigkeit eine solche Auftürmung der Tonmassen macht. Ein auf diese Weise gebildeter Abschluss wird gewiss auch bei einer homophonen Vertonung seine Wirkung nicht verfehlen; doch kann diese, da im Vorausgehenden Freistimmigkeit geherrscht hat, nicht im Entferntesten so gross sein, wie in unserem Falle.

Man halte eine kleine Umschau unter den Bachschen Schlüssen und wird finden, wie der Meister auf verschiedene Art und Weise deren Wirkung noch zu erhöhen versteht.

Mit der aus der polyphonen Satzweise sich ergebenden scharf ausgeprägten Individualität der einzelnen Stimmen hängt zusammen, dass der Wechsel zwischen enger und weiter Harmonie von ungleich grösserer Bedeutung ist, als bei der Homophonie. Es mag manchem, dessen musikalischer Gesichtskreis sich nicht über diese hinaus erstreckt, kleinlich, wenn nicht gar lächerlich erscheinen, dass wir häufig auf die Art der Harmonie (eng oder weit) aufmerksam machen; wer aber diese Ausstellungen macht, zeigt dadurch, dass ihm der polyphone Tonsinn fehlt. Es ist gewiss auch bei einer homophonen Vertonung die Wirkung eine verschiedene, je nachdem die Stimmen enge oder weit geführt sind, hier kommt aber doch grösstenteils das klangliche sinnfällige Moment bloss in Betracht, bei der Polyphonie tritt aber ein geistiges dazu. Dis Wechselwirkung der einzelnen Stimm-Individuen, ihr verschiedenes Verhältnis zu einander.

Auch die verschiedene Tonlage, in der sie sich bewegen, ob hoch

Digitized by Google

oben oder tief unten, ist von Einfluss auf sie und färbt sie verschieden. Hier, sowie in den früher besprochenen Fällen, müssen wir freilich vom dürren Wort weg auf das Studium der Meisterwerke verweisen.

Die Besprechung von Mendelssohns fünfunddreissigstem Werke, Präludien und Fugen für das Pianoforte, beginnt Schumann mit einer ergötzlichen Geschichte: »Ein Sprudelkopf«, schreibt er[1]) (er ist jetzt in Paris) »definierte den Begriff ‚Fuge' meisthin so: ‚sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der anderen ausreisst — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen', weshalb er auch, wenn dergleichen in Konzerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfter zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er's sich auch heimlich wünschte«. Dieser köstliche Sprudelkopf weilt kaum mehr in Paris, sondern wahrscheinlich schon — Schumann schrieb dies 1837 — in der Ewigkeit; sind aber seine Gesinnungsgenossen ausgestorben? Mit nichten; zwar benehmen sie sich nicht so ungeniert, dass sie es sich einfallen liessen, bei Anhörung einer Fuge laut zu sprechen oder gar zu schimpfen, aber im Herzen drin sind sie dieser Kunstgattung gar sehr abhold und froh, wenn sie den »verabscheuten Namen« gar nicht aussprechen hören. Hie und da können sie sich aber doch nicht enthalten, über die »Mathematik in der Musik« nach Herzenslust loszuziehen, während andere eine Seligkeit in gut gearbeiteten Fugen finden können, wie denn Schumann von sich selbst gesteht: »Ich kann stundenlang schwelgen in Beethoven'schen, Bach'schen und Händel'schen Fugen.« Woher diese gänzliche Verschiedenheit der Wirkung einer Fuge? Wir bedienten uns im Anfange gegenwärtiger Abhandlung des (allerdings etwas hinkenden) Gleichnisses von einem Menschen, der aus einem hell erleuchteten Zimmer in einen dunklen Raum tritt. Wenn er nun sogleich davon eilt, bevor sich seine Augen an die neue Beleuchtung gewöhnt haben, so wird allerdings die Erinnerung, die er von dem, was er geschaut, bewahrt, nicht die günstigste sein. Ein polyphones Tonstück — es braucht ja gerade keine Fuge zu sein — macht auf jenen, dessen polyphoner Tonsinn nicht geweckt ist, einen eigentümlichen Eindruck. Er steht hier vor etwas ihm Ungewohnten, Fremden, ja Rätsel-

1) I. Bd. S. 251.

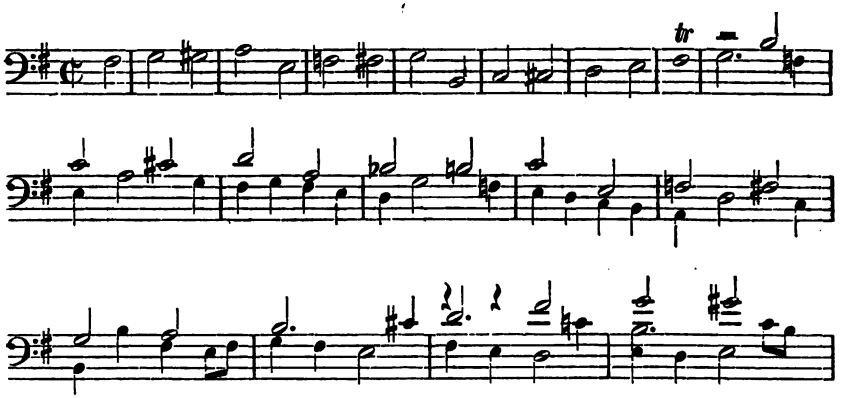
Digitized by Google

haften; er hat, mit einem Worte, keine »Klarheit der Begriffe«. Dieser Zustand bringt aber stets das Gefühl des Unbehagens hervor, und gleichzeitig entsteht das Verlangen, sich desselben zu entledigen. Nun ist es nicht so leicht, in die »Geheimnisse« der polyphonen Satzweise einzudringen, es gehört dazu Zeit und Beharrlichkeit, was sich nicht bei allen Jüngern Euterpes findet. Was ist nun natürlicher, als dass sie, um aus diesem »bänglichen Schwanken« hinauszukommen, einfach kurzen Prozess machen — wenn sie nebenbei ein wenig Musik machen, glauben sie sich dazu um so mehr berechtigt — den gordischen Knoten zerhauen, und mit dem Brustton der Überzeugung eine Philippika gegen diese »mathematische« Musik im Ingrimm ihres Herzens loslassen? Auf diese Weise haben sie sich auf einfache und bequeme Weise — nicht eine Stunde kontrapunktischen Studiums war notwendig gewesen — zum Frieden und zur Ruhe ihres musikalischen Gewissens »durchgerungen«. Freilich, wenn man »aufdringlich« sein will, wenn man um eine genauere Darlegung und Erklärung des Begriffes »mathematische Musik« bittet, kann man sie in einige Verlegenheit setzen. Vielleicht wird der »stereotype« Anfang der Fugen zuerst herangezogen. »Überhaupt« sagen sie »ist eine Fuge wie die andere: das Thema und dann kein Ende.« In Bezug auf den Anfang, die »expositio«, haben allerdings alle Fugen eine gewisse Familienähnlichkeit, aber auch hier giebt es schon eine unendliche Menge von Verschiedenheiten, die an dem ungeübten Ohr des Laien in der Polyphonie allerdings spurlos und unbeachtet vorüberziehen. Und selbst angenommen, es herrschte da eine gewisse Einförmigkeit, so wäre das ja nur der Anfang. Die Eröffnung beim Schachspiel ist auch eine »stereotype«, es wird aber niemand einfallen zu behaupten, dass nun auch ein Spiel dem andern gleiche. Was ist aber das Schachspiel mit seinen zweiunddreissig Elementen gegenüber den unendlichen Kombinationen, die in der Tonkunst mit ihren ungleich zahlreicheren Elementen (zwölf Töne in sieben Oktaven, Rhythmus, Dynamik, Verbindung der einzelnen Stimmen u. s. w.) möglich sind? Zu sagen, eine Fuge gleiche der andern, ist ungefähr so geistreich wie zu behaupten, eine gotische Kirche sei so wie die andere, weil in jeder der Spitzbogen, eine romanische Kirche sei so wie die andere, weil in jeder der Rundbogen zur Verwendung gelange. Gewisse zu Grunde gelegte Elemente müssen immer wiederkehren, sonst kann man nicht von diesem oder jenem Stile sprechen, und ebenso müssen sich bei der Fuge gewisse Dinge wiederholen, damit eben diese Kunstgattung, eine

Digitized by Google

Fuge nämlich, zustande kommt; viele sehen nun aber nur dieses Äussere, Formelle, dringen aber nicht in das Innere »Geistige« ein.

Dies veranlasst uns, ausführlicher über den Unterschied der Schul- und Kunstfuge zu sprechen. Wenn diese Kunstgattung etwas in Verruf gekommen ist, wenn man geneigt ist, sie mit scheelen Augen anzublicken, so kommt dies gewiss auch daher, dass man den grundsätzlichen Unterschied, der zwischen beiden Arten von Fugen herrscht, aus dem Auge verloren hat. Das Äussere haben beide mit einander gemein, nicht aber den Geist; ist ja bei der regelrechten, soliden Schulfuge ohnehin kein zu grosser Überfluss an Geist vorhanden. Ein klassisches Beispiel einer solchen bringt Marx in der »alten Musiklehre im Streit mit unserer Zeit«[1]). Er macht so köstliche und dabei so bezeichnende Bemerkungen dazu, dass wir die ganze Stelle hieher setzen: »Man betrachte diesen Anfang einer Fuge von Kirnberger:



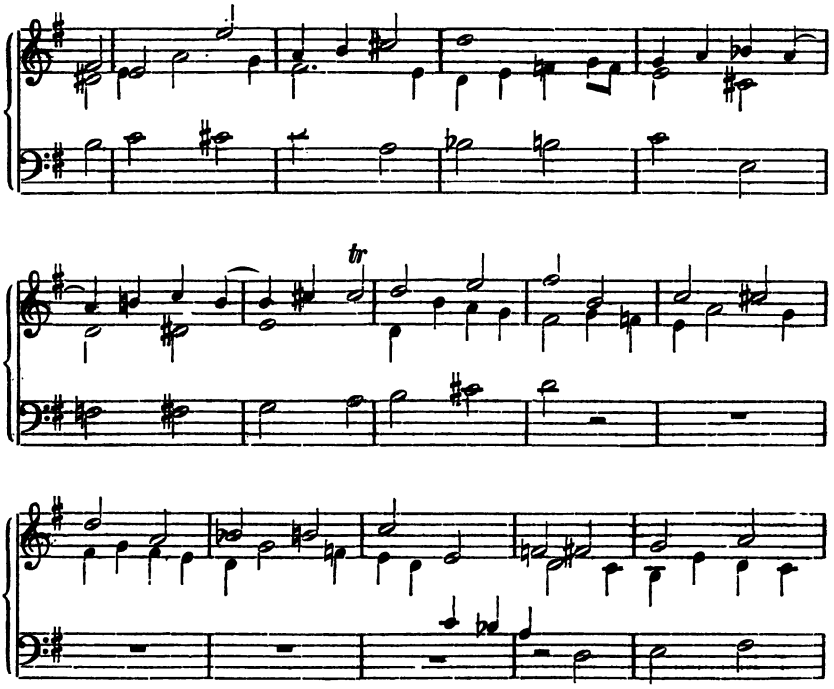
In dieser Weise geht es noch einhundertvierunddreissig Takte fort. Giebt es nun wohl ein grösseres musikalisches Unglück als dieses acht Takte lang, chromatisch, in gleichem, schleppendem Gange herumwühlende Thema? Wo wird man je dergleichen bei einem unserer Meister finden? Wo wird je ein musikalisch organisierter und von dem toten Pedantismus der alten Lehre unverderbter — ich will nicht sagen Musiker sondern Naturalist, eine solche Melodie loslassen? Was ist von einer Lehre zu achten, die nicht selbst einen talentarmen Schüler gleich in den ersten Stunden, ehe noch an Fuge gedacht werden kann, dahin bringt, niemals einen solchen

1) Erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. S. 31.

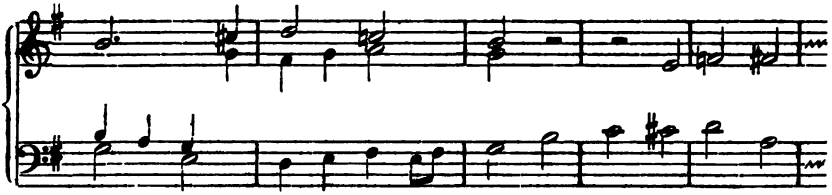
Digitized by Google

Satz sich zu Schulden kommen zu lassen? Und wie wäre es einem, — wenn auch nicht künstlerisch hochbegabten, doch in Bach wohlbewanderten und mit sinnigem Gefühl für Musik ausgestatteten Manne, wie Kirnberger unstreitig war, möglich gewesen, ein solches Thema aufzustellen, wenn nicht der melodisch-rhythmische Gesichtspunkt bei ihm und allen nachfolgenden Lehrern hintangesetzt gewesen wäre! Jedes Thema seines ehrwürdigen Vorgängers und Lehrers Bach, jedes ohne Ausnahme hätte ihn orientieren können.

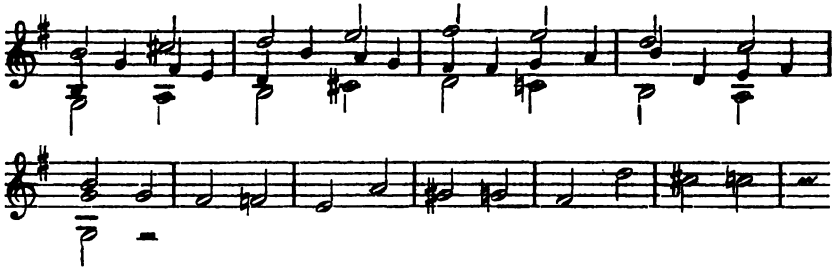
Nun aber ist bekanntlich in einer Fuge das Thema die Hauptsache, wird als solche oft in den verschiedenen Stimmen vorgetragen — nach dem Kunstausdruck: durchgeführt. Folglich hören wir jenes unglückliche Thema fast ohne alle Unterbrechung (es erscheint sechzehnmal vollständig, die einzelnen Bruchstücke ungerechnet) und kommen aus den monotonen Halbnoten und der peinlichweichen, jede feste Modulation ausschliessenden Chromatik garnicht heraus. Ja, es machen sich von Zeit zu Zeit Schlüsse, bei denen wir uns erholen könnten; aber auch sie werden — wie diese zwei Beispiele in wenigen Takten zeigen können, verwischt.



Digitized by Google



Ein ebensolcher unvollkommener Schluss fällt im 54. Takt auf die Haupttonika; — da setzt noch einmal das Thema ein und die ganze Fuge spinnt sich noch einmal in der Verkehrung ab,



und schliesst endlich — wieder unvollkommen, so dass man fürchten muss, es könnte noch einmal losgehen. — Das ist nun eins von jenen gelehrten Tonstücken, bei denen die sogenannten Kenner mit hochrotem Gesicht und hervorgequollenen Augen in ängstlicher Spannung dasitzen, jeden Eintritt, jede Verkehrung — oder was es sonst ‚Künstliches' giebt — nachzählen, und zuletzt, die Stirn trocknend, ausrufen: ‚Das war eine Fuge! ein Meisterstück! eine wahre Ricercata!' Dem Jünger, zwischen Respekt und noch ungetilgtem Naturell im Gedränge, ist dabei

‚als ging ihm ein Mühlrad im Kopf herum'.«

Welch ungeheurer Unterschied zwischen dieser Schul- und einer Bach'schen Fuge besteht, das muss doch selbst dem Laien in polyphoner Musik in die Augen fallen, nnd er braucht dazu keine Zeile aus Marx zu lesen.

Im gleichen Sinne schreibt Bruyck[1]): »Wenn wir ein Tonstück aus allgemein ästhetischen Gründen verwerfen zu dürfen glauben, so wollen wir uns auch nicht einreden lassen, dass ihm gleichwohl ein hoher Kunstwert zuzuschreiben wäre, weil es doch als Fuge

1) S. 60.

Digitized by Google

ein vortreffliches Stück Arbeit sei. Wenn uns das Thema einer Komposition unbedeutend scheint, wenn uns die Art seiner Bearbeitung auch keinen Anteil, kein ästhetisches (also nicht bloss abstrakt-verständiges, technisch-formelles) Interesse einzuflössen vermag; wenn wir in einer Komposition alles vermissen, was uns in einem Kunstwerk als Reiz und Schönheit, Leben und Bewegung, Geist und Geschmack erscheint; wenn wir von allem diesem eher das Gegenteil wahrzunehmen glauben: so mag uns irgend ein fanatischer Anhänger der Theorie eine solche Komposition als eine ‚in ihrer Art' und ‚in Anbetracht der darin entwickelten Kunst' doch höchst bewunderungswürdige Arbeit noch so sehr anpreisen, wir werden uns nichtsdestoweniger gleichgültig, wo nicht gar widerwillig dagegen verhalten und wir werden meinen im Rechte zu sein. Denn wir werden auf alle diese Anpreisungen erwidern, dies mag sich alles so verhalten, wie du mir sagst und zeigst, und ich glaube es selbst einzusehen, aber alle diese Trefflichkeiten, welche du mir hier entwickelt hast, reichen zwar hin, dass ich in der That die Kenntnisse und das Geschick dieses Tonsetzers aufrichtig anerkennen, ja bewundern muss, aber sie reichen nicht hin, dieser Komposition, welche mir sonst sehr langweilig und geschmacklos erscheint, ästhetischen Wert zu verleihen, ja sie thun eher das Gegentheil«. Mit Recht bemerkt daher Forkel[1]): »Wer die Bach'sche Fuge nicht kennt, wird sich nicht einmal einen Begriff machen können, was eine wahre Fuge ist und sein soll. In Fugen gewöhnlicher Art herrscht nichts als ein gewisser sehr unbedeutender Kunst-Schlendrian. Man nimmt ein Thema, giebt ihm einen Gefährten, versetzt beide nach und nach in verwandte Tonarten, und lässt sie sodann von den übrigen Stimmen in allen diesen Versetzungen mit einer Art von Generalbassgriffen begleiten. Dies giebt eine Fuge; aber was für eine? Es ist sehr begreiflich, dass jemand, der nur solche Fugen kennen lernt, eben keinen hohen Begriff von der ganzen Gattung bekommen kann. Wie viel Kunst gehört denn dazu, eines solchen Schlendrians mächtig zu werden?« Es ist übrigens psychologisch leicht zu erklären, dass die Tonsetzer auf diesem Gebiete in Irrwege geraten sind. »Der Fuge als dem Gipfel polyphoner Setzkunst«, schreibt Dommer[2]), »ordnen alle Arten des Kontrapunktes, der strengen und freien Nachahmung als Mittel zum Zweck sich unter. Indem

1) S. 23.
2) S. 205.

Digitized by Google

der vermittelnden Reflexion in einer so entwickelten und komplizierten Tonform allerdings ziemlich ausgedehnte Funktionen zukommen, hat der Verstand oft genug sich berechtigt geglaubt, diese Kunstform für sich allein in Beschlag zu nehmen. Und in der That ist sie von der blossen Technik häufig genug zum Kunststück herabgesetzt worden, um in den Verruf eines nüchternen Rechenexperiments zu kommen, in welchem man die Noten allenfalls wie Zahlen nach gewissen Formeln behandeln könne, ohne Gefühl, Phantasie, überhaupt die freie künstlerische Bildkraft um ihre Mitbeteiligung sonderlich zu bemühen. Allerdings wurde es bei dieser, so bestimmten Gesetzen unterworfenen Form leichter wie bei jeder anderen, für Bildung der Themen, Ausspinnung der Gedanken und den ganzen äusseren Bau ein gewisses Schema anzunehmen, welches alsdann in herkömmlicher Weise bequem auszufüllen war, ohne dass man um einen kernigen Inhalt und dessen lebenskräftige Ausgestaltung erheblich sich zu beunruhigen braucht. Wer die Satztechnik ziemlich zu handhaben verstand, konnte bei alledem einem solchen Tonstück doch ein gewisses formales Interesse verleihen, wenn auch der musikalische Satz völlig leer dabei ausging. Andererseits aber ist bekannt, dass namentlich Bach und Händel, welche ihre für die Gegenwart beinahe fabelhaft gewordene kontrapunktische Kunst niemals an Äusserlichkeiten wegwarfen, sondern stets in echt künstlerischer Weise, wie es allein so und nicht anders sein soll, nur als Ausdrucksmittel ihrer tiefen Ideen verwerteten, die Fuge in so wahrhaft kunstfreier Weise entfaltet und durchgeistigt haben, dass gegen ihren ästhetisch hohen Wert kein Zweifel zu erheben ist.«

Zum Schlusse wollen wir die in Riemanns »Elemente der musikalischen Ästhetik« enthaltenen prächtigen und nicht genug zu beherzigenden Worte[1]) anführen: »Die Freude am Bilden, Formen kann den Künstler derart gefangen nehmen, dass er darüber das eigentliche Schaffen aus dem Auge verliert, wie der Redekünstler nicht nur seine Zuhörer, sondern auch sich selbst durch den Kunstbau seines Stiles und den Wohllaut seiner Sprache über den Mangel eines eigentlichen Inhalts hinwegzutäuschen vermag. Wir ahnen hier wenigstens den gähnenden Abgrund zwischen Werken des Genies, dem Mitteilung, Aussprache eines gewaltig seine Seele bewegenden Empfindens Bedürfnis und die schöne Form nur ein Gewand ist, in das er den reichen Inhalt kleidet, und den Erzeugnissen einer After-

1) Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann. S. 132.

Digitized by Google

kunst, welche nur in virtuoser Beherrschung der Technik besteht und einen weiteren Inhalt als diesen formalen nicht hat. Denn das sehen wir wohl: eine Art von Inhalt ist ja einem nach den die technische Gestaltung der Tonkunst beherrschenden Gesetzen wohlgeordneten Tonwerk nicht abzusprechen; aber dieser Inhalt vermag nicht die Tiefe unserer Seele zu bewegen, weil er nicht einer tiefen Erschütterung der Seele entsprang, weil ihm die innere Wahrheit und Notwendigkeit mangelt. Ein solches Spiel mit Ausdrucksformen des Seelenlebens kann zwar den Schein der Wahrheit in hohem Grade besitzen, und darauf beruht wohl der vorübergehende ‚Anklang', den formvollendete, die Technik ihrer Zeit in vollem Masse zur Geltung bringende Kunstwerke zu finden vermögen, aber nur um nach kurzer Zeit als hohle Schale erkannt und zum wertlosen Abfall geworfen zu werden — Erscheinungen, wie sie jede Epoche hoher Kunstblüte in Menge hervorbringt, von denen aber schon die nächste Generation nichts mehr weiss.«

Auf Bach folgte die Herrschaft der »Regelschmiede«, es wurde jetzt analysiert, klassifiziert und systemisiert. Man begnügte sich nicht damit, die aus der Natur der Fuge sich ergebenden Gesetze in allgemeinen Umrissen zu geben, sondern die Sache wurde breit getreten. Mit einem unaussprechlichen Behagen wurde ein Heer von Regeln und Ausnahmen in dickleibigen Büchern über die Fuge aufgestellt, so dass dem Schüler angst und bange wurde. Dass bei einem solchen ungeheuren äussern Apparate die Erfindung leiden musste, ist leicht zu begreifen. Die Hauptsache war ja hier das Formelle, der Geist Nebensache. »Statt lebendiger That hatte man«, um uns eines Ausdruckes Schumanns zu bedienen[1]), »trockene Formel«[2]). »Die Fugen«, schreibt Riemann[3]), »wie sie als Muster und Norm in den guten alten

1) II. Bd. S. 279.

2) Ungefähr auf demselben Standpunkt steht der »Wohlbekannte«, wenn er behauptet, »für die künstlichen, polyphonen, kontrapunktischen Kombinationen ist jeder, auch der trivialste Gedanke tauglich, auch wenn er gar nichts ausdrückt und nicht den mindesten melodischen Reiz hat«. Man staunt, nach Beethoven und Schumann noch einen solchen Ausspruch zu hören. Allerdings kann man den abgeschmacktesten musikalischen Gedanken kontrapunktisch verarbeiten, aber ein vernünftiger Lehrer wird sich wohl hüten, sich mit einer solchen Unterlage zufrieden zu geben. Merkwürdig! Der »Wohlbekannte« ist Verfasser eines vierbändigen »Lehrbuches der musikalischen Komposition«, hatte Schüler und kämpfte gegen Hanslick in der »strengen und starren Form einer Doppelfuge« an, und dann spricht er einen so ungeheuerlichen Gedanken aus!

3) Katechismus der Fugenkomposition. Dritter Teil. Analyse von J. S. Bachs »Kunst der Fuge«. S. 165.

Digitized by Google

Büchern kurz nach Bachs Tode, wo das Schema eben nachweislich verknöcherte, aufgestellt worden, sind ein Zopf, den Bach sicher abgeschnitten hätte, wenn er vor ihm existiert hätte; das war aber gar nicht einmal der Fall. Dass wir diesen Zopf Bach zum Trotz noch heute als Zierde unserer gelehrten Theoretiker bewundern, ist spasshaft genug, aber Bach hat daran wahrhaft keine Schuld. Gegenüber dem angesehenen noch lebenden Theoretiker, der erklärte, dass von Bachs Fugen eigentlich keine ganz normal sei, steht freilich Hauptmann himmelhoch erhaben da, wenn er sagt: die Fuge — eben die, welche Bach niemals vollständig fertig gebracht hat, die echte wahre Musterfuge, sei heute veraltet. Gott sei dank, ja, sie ist es! und — Friede ihrer Asche.« Die Behauptung, »von Bachs Fugen sei eigentlich keine ganz normal«, ist so recht bezeichnend für das Regelschmiedentum. Darum bemerkt auch der soeben angeführte Musikgelehrte [1]): »Wenn ein namhafter Kontrapunktlehrer seinen Schülern zu sagen pflegt, im ‚Wohltemperierten Klavier' sei eigentlich keine Fuge so, wie sie nach den Regeln sein müsse, so darf man wohl getrost den Spiess umkehren und sagen, dass die Regeln nichts taugen, wenn sie auf die Fugen Bachs nicht passen.« Schon zu des Meisters Zeiten imponierte der musikalischen Welt an seinen Fugen das Fremde und von dem Fugenschlendrian so sehr abgehende Wesen [2]), »und er selbst nannte einmal gesprächsweise die Fugen eines ‚alten mühsamen Kontrapunktisten' trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines ‚neuern, nicht weniger grossen Kontrapunktisten' in der Gestalt, in welcher sie für Klavier eingerichtet waren, pedantisch, weil jener unveränderlich immer bei seinem Hauptsatze geblieben war, dieser nicht Erfindung genug gezeigt hatte, das Thema durch Zwischenspiele zu beleben« [3]).

Ja, himmelweit von der »Schulfuge« ist die Bachsche entfernt. Treffend wird sie von Forkel folgendermassen charakterisiert [4]): »In ihr sind alle Forderungen erfüllt, die man sonst nur an freiere Kompositionen zu machen wagt. Ein charaktervolles Thema; ununterbrochen bloss aus demselben hergeleiteter, ebenso charaktervoller Gesang vom Anfang bis ans Ende; nicht bloss Begleitung in den übrigen Stimmen, sondern in jeder ein selbständiger, mit den

1) Katechismus der F. Erster Teil. Analyse von J. S. Bachs »Wohltemperiertem Klavier«. S. IV.
2) Spitta, II. Bd. S. 670.
3) Daselbst. S. 606.
4) S. 23.

Digitized by Google

anderen einverstandener Gesang, wiederum von Anfang bis ans Ende. Freiheit, Leichtigkeit und Fluss im Fortgang des Ganzen. Entfernung jeder willkürlichen, nicht zum Ganzen notwendig gehörigen Note; Einigkeit und Mannigfaltigkeit im Stil, im Rhythmus und in den Tonfüssen, und endlich ein über alles verbreitetes Leben. Dies sind die Eigenschaften der Bachschen Fuge, Eigenschaften, die bei jedem Kenner, welcher weiss, was für ein Mass von Geisteskraft zur Hervorbringung solcher Werke erforderlich ist, Bewunderung und Staunen erregen müssen. Jede der Bachschen Fugen aus den Jahren seiner vollendeten Bildung hat ihren eigenen, genau bestimmten Charakter, sowie ihre eigenen davon abhängenden Wendungen in Melodie und Harmonie. Wenn man daher eine kennt und vortragen kann, so kennt man wirklich nur eine, und kann auch nur eine vortragen, anstatt dass man Folianten voll Fugen vieler anderen Komponisten aus Bachs Zeitalter kennt und vortragen kann, sobald die Wendungen einer einzigen begriffen und der Hand geläufig geworden sind.«

Diese Schilderung mag vielen übertrieben scheinen, denn »für die Auffassung des Laien« bemerkt Bruyck[1]), und er hätte vielleicht gut gethan, den Satz viel allgemeiner auszusprechen und beizusetzen »in der Polyphonie«, »gilt die Fuge so ziemlich heute noch für ein Produkt der gleichsam konzentriertesten Kontrapunktik, und so sieht man auch jetzt noch häufig genug das ‚Wohltemperierte Klavier' überwiegend für ein Produkt des kombinierenden Verstandes an, und doch quillt in ihm überall (von einzelnen Stücken abgesehen)[2]) die lebendigste Phantasie, und der Verstand zeigt sich nur, wie es in der Kunst sein soll (und freilich im höchsten Glanze) in der Anordnung und Gruppierung, Bindung und Verflechtung der einzelnen Teile. So schwierig es ist, solche Prozesse scharf zu charakterisieren, und trennend zu unterscheiden, so wüssten wir doch hierüber nichts Anderes und Besseres zu sagen, als dass die Bildungsweise der älteren Kontrapunktisten noch eine überwiegend mechanische war, während sie sich in Bach zuerst und im höchsten Sinne streng organisch entfaltet.« Man lässt vielfach aus dem Auge, dass sich seit der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, da Bach seine Hauptwerke geschaffen, die musikalischen Verhältnisse in mannig-

1) S. 33.

2) Unser Gewährsmann geht in dieser Hinsicht viel zu weit. Bei Besprechung des »Wohltemperierten Klaviers« kommen wir ausführlich darauf zu sprechen.

Digitized by Google

facher Weise geändert haben. In seinen »musikalischen Stationen« bemerkt Hanslick[1]): »Die meisten modernen Fugen atmen etwas von einem gewissen Zwange im Gegensatze zu jenen von Bach und Händel, welche fast immer schon in der Erfindung des Themas eine geniale Freiheit offenbaren und in der Durchführung eine überzeugende Gewalt und Natürlichkeit. Jenen Meistern war der fugierte Stil eine vollkommen natürliche Sprache (ähnlich wie manchen älteren Dichtern und Dichterschulen die schwierigsten antiken Versmasse, sie konnten mit souverainer Freiheit darin denken und dichten). Wer von Haus aus polyphon denkt und erfindet, hat gut fugieren. Später ist die Fuge immer mehr zum blossen Formalismus eingeschrumpft.« Im selben Sinne schreibt Batka[2]) in seiner kleinen Lebensgeschichte des Meisters: »Wie dieser Bach die Simmen führt, so dass jede ein eigenes Lied zu singen scheint und doch alle nur ein engverschlungenes Ganze bilden, das ist der Kunst wie der Wirkung nach unerhört. Die Strenge und Gebundenheit des Fugenstiles wird ihm so wenig als dem grossen Dichter der Reim zur Fessel, vielmehr zur Schwinge, die ihn himmelhoch über die Gipfel gewöhnlicher Musikmacherei trägt, und an das Wunderbare grenzt die souveräne Freiheit, mit der er sich in den künstlichsten Formen bewegt, die spielende Leichtigkeit, mit welcher er die schwierigsten harmonischen und thematischen Kombinationen ermöglicht. Dem Ohr, den Sinnen schmeichelt er nie; nach buntem, brennendem Farbenzauber späht man vergebens. Aber die einmal gewählte Grundfarbe durch wohlberechnete Lichter und Schatten fein abzutönen und zu variieren, bei allem Reichtum an Nuancen und Kontrasten die Einheit der Stimmung zu bewahren, darin besteht nicht zum mindesten seine eigentümliche Meisterschaft. Und wie das Kolorit Bachscher Werke durch Nuancierung einer Grundfarbe gewonnen wird, so sind auch in architektonischer Hinsicht ihre Glieder aus je einem Hauptthema mit unerschöpflicher Bildungskraft entwickelt, so dass man schliesslich wie von den Domen altdeutscher Baumeister gestehen muss ‚es sei auch dem geübtesten Auge unmöglich alles zu bemerken, bis man jeden Teil forschend durchwandert und sich damit vertraut gemacht hat'.« Dieser Vergleich ist sehr gut gewählt; Bachs Werke in ihrer strengen Logik der Töne, in ihrem eisernen Festhalten am gewählten Gedanken, dem

1) Bei A. Hofmann u. Comp. Berlin. S. 8.
2) J. S. Bach. Leipzig, Reclam. S. 24.

Digitized by Google

Thema, erinnern in etwas an das »Mass und die Gerechtigkeit« der steinernen Münster des Mittelalters; wie aber Tausende von Fussgängern an solchen, sich mitten unter modernen Gebäuden findenden Bauten teilnamslos vorübergehen, weil sie den Sinn für solche Grösse verloren haben, der hohe Ernst nicht nach ihrem Wohlgefallen ist, so können sich gar wenige Musiker durch die gewaltige und tiefernste Tonsprache Bachs in Begeisterung bringen lassen. Rubinstein, gewiss einer der bedeutendsten Tonsetzer der Neuzeit, schreibt[1]): »Warum nennt das Publikum Bach den grossen Gelehrten, personifiziert ihn in der Fuge und spricht ihm den seelischen Ton ab?« Die Antwort lautet: »Aus vollkommenster Ignoranz! Ihn in der Fuge zu personifizieren ist ganz richtig, da diese Gattung in ihm ihren grössten Repräsentanten hat, aber in der instrumentalen Kantilene von Bach ist mehr Seelisches als in irgend einer Opernarie oder einem Kirchengesang.

Aber die Fuge ist ja doch eine trockene, scholastische Form! Bei allen anderen, nur nicht bei Bach. Er hat in dieser Form alle nur erdenklichen Stimmungen auszudrücken gewusst; um nur beim Wohltemperierten Klavier zu bleiben, da sind die Fugen religiösen, heroischen, melancholischen, grossartigen, ernsten, humoristischen, pastoralen, dramatischen Charakters; nur in einer Beziehung sind sie sich alle gleich, in der Schönheit! Und dazu die Präludien, deren Reiz, Mannigfaltigkeit, Vollendung und Pracht geradezu berückend sind. Dass derselbe Mensch, der die durch Grossartigkeit erschütternden Orgelkompositionen geschrieben hat, Gavottes, Bourrés, Gigues so reizend lustiger Art, kleine Klavierstücke so reizend einfacher Art schreiben konnte, ist geradezu unglaublich. Dabei spreche ich immer nur von seinen instrumentalen Kompositionen, nimmt man aber in Betracht dazu seine gigantischen Vokalkompositionen, so kommt man zu dem Schluss, dass bald eine Zeit kommen wird, wo man von ihm wie von Homer sagen wird: ‚Das hat nicht einer, sondern Mehrere geschrieben'.« Kürzer äussert sich Dommer[2]): »Bachs Orgel- und Klavierfugen sind das Grösste in ihrer Art, und ungeachtet der denkbar höchsten thematischen Kunst, doch immer zugleich Charakterstücke von wunderbarer Freiheit und Mannigfaltigkeit; die Form in ihrer letztmöglichen Entwickelung und Selbständigkeit ist darin doch überall dem Geist und der Kunstidee

1) Die Musik und ihre Meister. Eine Unterredung. Leipzig, Bartholf Senff. S. 26.

2) Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 1878.

Digitized by Google

dienstbar.« Bach war ein Meister der Form, er hatte eine fabelhafte Gewandtheit in der Beherrschung des Tonmaterials, in der Führung nebeneinander gehender Stimmen. Wer ein unbeschränkter Gebieter über die Form ist, bei dem liegt immer die Gefahr nahe, dass er sie zu viel betone auf Kosten des Inhalts, und so lässt sich nicht leugnen, dass Meister Sebastian einige Male an dieser Klippe gestrandet ist. Wir erinnern nur an die Orgelvariationen über »Vom Himmel hoch, da komm' ich her« (an ihrem Orte gebührend gewürdigt), an einige künstliche (kanonische) Choralvorspiele, an die, musikalisch kaum wertvollen, aber mit »haarsträubender« Geschicklichkeit verfassten Kanons im »musikalischen Opfer«, wo er dem Zeitgeist seinen Tribut leistet. Dieser Stücke sind verhältnismässig wenige, sie verschwinden im Vergleiche zu den übrigen,[1]) und jene, welche über den »Mathematiker« Bach abzuurteilen belieben, haben von ihrem Dasein gewöhnlich keine Ahnung.

Man wird es dem Musiklaien nicht verargen, wenn er an Bachs Werken keinen Gefallen findet; sie setzen eben, um richtig gewürdigt werden zu können, vieles voraus, was jenem, der keine strengen Studien gemacht hat — die Harmonielehre allein, reicht ja bei weitem nicht aus — fehlt. Forkel sieht daher nach unserer Ansicht viel zu rosig, wenn er meint[2]), »dass selbst der Nichtkenner, der nichts weiter als das musikalische Alphabet kennt, sich kaum der Bewunderung erwehren kann, wenn ihm Bachsche Werke gut vorgetragen werden, und wenn er ihnen Ohr und Herz ohne Vorurteil öffnet.« Um Bach zu verstehen, wird mehr verlangt als der gute Wille, und auch Bruyck hat unseres Erachtens eine zu günstige Ansicht von der »musikalischen Menschheit«, wenn er sich folgendermassen vernehmen lässt[3]): »Heute noch gegen das Vorurteil ankämpfen zu wollen, welches in dem ‚Wohltemperierten Klavier' (und das gilt mehr oder weniger von allen Bachschen Werken. D. V.) überwiegend eine Sammlung ‚trockener' Exercitien und ‚gelehrter' kontrapunktischer Künste erblickte, möchte wohl ein überflüssiges Beginnen sein, da dieses Vorurteil zur Zeit überhaupt nur noch bei (musikalisch) gänzlich Ungebildeten, bei solchen, die mit dem

1) Von den Stücken, die sich in formeller Beziehung innerhalb der gewöhnlichen Grenzen bewegen, getrauten wir in ästhetischer Beziehung für ein Stück nicht einzustehen; es ist dies die Orgelfuge in *A* dur. Das Nähere möge man dort sehen.

2) S. 47.

3) S. 62.

Digitized by Google

Gegenstande teils gar nicht oder sehr oberflächlich bekannt, oder für die besonderen Reize und Schönheiten dieser Form, auch in der Gestalt, welche sie hier gewonnen, überhaupt wenig empfänglich sind, fortbestehen kann, bei solchen aber auch durch alle erdenklichen Reflexionen, Demonstrationen und Deklamationen schwerlich ausgerottet werden dürfte.« Den letzten Satz wird jeder gern unterschreiben, der einmal versucht hat, bei Laien der Kontrapunktik für Bach Verständnis, Interesse zu erwecken. Treffend, wie immer, bemerkt Schumann[1]): »Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann«, ergänzend dazu wäre bloss zu bemerken, dass in Bezug auf polyphone Schönheit der grösste Teil der Menschheit, auch der musikalischen, leider ewig jung bleibt.

Die Thatsache, dass so viele für die Schönheiten der Bachschen Muse taube Ohren haben, lässt sich übrigens vom allgemein philosophischen Standpunkt aus leicht erklären. Ein Ding ist schön, wenn es vollkommen ist, wenn ihm nämlich alles zukommt, dessen es bedarf, um in seiner Art vollkommen zu sein. Das ist die objektive Schönheit. Wir Menschen sind aber gewohnt, ein Ding nach seiner subjektiven Schönheit zu beurteilen, wir können es nämlich insofern schön finden, als wir dieser objektiven Schönheit gewahr werden, (sie also für uns subjektiv wird) und uns dadurch ein geistiger Genuss erwächst. Daher ist es erklärlich, dass die Ansichten über das Schöne so verschieden sind. Ein Streichquartett von Beethoven kann den einen entzücken, den anderen lässt es kalt. Die objektive Schönheit der Vertonung wird für letzteren nicht subjektiv; ein von schrillen Blasinstrumenten ausgeführter Marsch dagegen kann sein höchstes Gefallen erwecken, weil er in diesem Falle der objektiven »Schönheit« gewahr wird. Der Musiklaie kann bei Anhörung einer Bachschen Vertonung sagen: Dieses Stück gefällt mir nicht (er drückt damit sein subjektives Empfinden aus [niemand sagt ja: dieses Stück ist mir nicht schön]), er kann aber nie und nimmer sagen: dieses Stück ist nicht schön, da er mit diesen Worten dessen objektive Schönheit überhaupt leugnen, also über eine Sache aburteilen wollte, die seine musikalische Fassungskraft weit übersteigt.

Ganz dasselbe finden wir auch in anderen Künsten. Ist jedermann imstande, die Schönheiten eines Chores in einem Trauerspiel von Sophokles oder Euripides zu erfassen? oder die ruhige

1) Gesammelte Schriften. II. Bd. S. 3.

Digitized by Google

Pracht der divina comedia? oder die Schönheit der »disputa« von Rafael? Während man aber mit seinem Urteil bei anderen Künsten sehr zurückhaltend ist, wenn man sich seines Laientums erinnert, pflegt man es bei Beurteilungen von Tonwerken nicht so zu halten, und doch ist die Musik jene Kunst, die insofern am schwierigsten zu beurteilen ist, als man den Masstab nicht aus der Natur nehmen kann, da sie in ihr kein Vorbild hat.

Um bei der Tonkunst zu bleiben, so haben wir ein klassisches Beispiel der verschiedenen Beurteilung, welche selbst ein und derselbe Meister erfahren muss, bei Beethoven. Der Meister wurde von vielen seiner Zeitgenossen nicht gebührend geschätzt; er eilte ja seiner Zeit etwas voraus, immerhin zählte er aber seine Anhänger. Als er sich aber der Polyphonie zuwandte, als er immer innerlicher wurde, da lichtete sich die Zahl seiner Getreuen. Der taube Beethoven, hiess es, hat den Sinn für Tonschönheit verloren. Nun war nicht der Meister »unmusikalisch« geworden, sondern die meisten seiner Zeitgenossen konnten ihm nicht mehr folgen, hatten für die objektive Schönheit in seinen Werken kein Verständnis mehr, genau wie es in Bezug auf Bach der Fall ist. Gleiche Ursachen bringen ja stets gleiche Wirkung hervor. Schön schreibt diesbezüglich Riemann[1]): »Unsere grössten besten Meister seit Bach haben verehrungsvoll zu ihm aufgeblickt, und der Gedanke, Bachs Schreibweise könne veraltet sein, ist ihnen nicht gekommen. Wenn ein Beethoven nicht als nach Neuem strebender Jüngling, sondern als bejahrter Meister auf dem Gipfel seines Ruhmesweges keine höhere Aufgabe kannte, als das Sich-versenken in diese tief innerliche Schreibweise des fast hundert Jahre älteren Meisters, wie können wir, die doch wahrhaftig nicht über Beethoven hinausgekommen sind (in keiner Beziehung), uns ein solches Verdikt anmassen?« Die Ansicht, Beethoven habe in seinen späteren Lebensjahren »mathematische« Musik geschrieben, ist jetzt noch nicht ganz ausgestorben; bei den Klavierwerken ist die »Schneegrenze« etwa vor dem letzten Satz der grossen Sonate für »Hammerklavier« op. 106, bei den Streichquartetten op. 95 in *F*-moll, so dass op. 127 in *G*dur natürlich schon in »ewigem Schnee und Eis« liegt.

Und so mögen zum Schluss wieder Riemanns »Elemente der musikalischen Ästhetik« das Wort haben, wo es vortrefflich heisst[2]):

1) In der Analyse der »Kunst der Fuge«. S. 163.
2) S. 168.

Digitized by Google

»Dass es Klippen giebt, an denen die Auffassung bei mangelnder Schulung für das Verständnis ausnahmsweiser Intentionen des Komponisten scheitern kann, soll nicht geleugnet werden; darauf beruht ebenso der sich nicht abstumpfende sondern zunehmende Reiz, den die höchsten Offenbarungen exceptioneller Genies wie Bach und Beethoven sogar auch auf den bestgeschulten Musiker ausüben, wie die Abneigung der grossen Menge gerade gegen Werke und Teile von Werken, welche der hochgebildete Musikfreund am höchsten stellt. Die polyphone Kunst Bachs mit ihrer selbständigen motivischen Entwickelung aller Stimmen, die im Zusammenwirken doch jede für sich gehört sein wollen, stellt freilich an den nur moderne homophone Musik gewöhnten Hörer Anforderungen, die er nicht zu erfüllen vermag, für ihn verschmelzen die gegen einander streitenden Rhythmen der Einzelstimmen zu einem einzigen Gesamtrhythmus, der dann in vielen Fugen auf eine glatt fortlaufende Bewegung in lauter gleichen Noten hinauskommt.«

So ist denn Bachs Musik Gelehrtenmusik, mag der eine oder andere unserer Leser ausrufen, und auch auf den »späten« Beethoven müssen wir verzichten! In dieser Meinung könnte er bestärkt werden, wenn er beim »Wohlbekannten« liest[1]): »Bach war vor allem gelehrter Kontrapunktist; als solcher suchte er seinen Ruhm und als solcher hat er ihn mit Recht gefunden. Um den Ausdruck, der auch dem musikalisch Ungelehrten verständlich und anmutig sei, war es ihm weit weniger zu thun.« Wenn man diese Worte liest, könnte einem die Vorstellung kommen, wie Bach, Kollegienhefte unter dem Arm tragend, sich gemessenen Schrittes den Pforten einer Hochschule nähert, um dort gelehrte Vorträge — bis einschliesslich den dreifachen Kontrapunkt — zu halten. Nein, der Kantor an der Thomaskirche war kein »gelehrter» Theoretiker wie etwa Sechter, er war praktischer Musiker, und die Kontrapunktik war ihm so natürlich, dass er darüber nicht erst gelehrte Reflexionen anstellen musste. Um die Schönheit der Bachschen Werke zu verstehen, braucht man nicht ein gelehrter Musiker zu sein; die musikalische Gelehrsamkeit überlassen wir jenen, die in den vergilbten Pergamenten der Meister des 15.—17. Jahrhunderts herumwühlen, und ihre Erzeugnisse in moderne Notation bringen; um Bach zu verstehen braucht es nicht so viel, er hat ja schon tem-

1) S. 169.

Digitized by Google

periert geschrieben, gehört also der neueren Zeit an, allerdings eröffnet sich sein Verständnis nicht so leicht, wie das von Meistern, die unserer Zeit viel näher sind. Die Studien aber, die nötig sind, um Bach würdigen zu können, geben noch keinen Anspruch auf die Benennung »gelehrt.«

Was nun den »Ausdruck« anbelangt, »der auch den musikalisch Ungelehrten verständlich und anmutig sein soll«, so ist es damit eine eigentümliche Sache. In wieweit soll ein Tonsetzer volkstümlich schreiben? In jeder Grossstadt giebt es zahlreiche Gassenhauer, und da kommt es hie und da vor, dass sich einer durch eine besonders gefällige Melodie auszeichnet. Nun erscheint ein findiger Militärkapellmeister und schreibt einen Marsch, in dessen Trio das beliebte Lied verarbeitet wird. Der Marsch wird alsbald mit Freuden begrüsst, zuerst in der Hauptstadt, und macht dann die Runde, einen »Triumphzug«, durch das ganze Land, und wenn er am Orte seines Entstehens schon veraltet ist, setzen die »Landmusiken« eine Ehre darein, ihn zu Gehör zu bringen. Diese Melodie ist also gewiss »den Ungelehrten verständlich und anmutig«. Manche Arien aus italienischen Opern mit ihren girrenden Terzen und schmachtenden Sexten, bei denen man herzlich wenig zu denken braucht, — »Kanarienvogelmusik« und »Haarbeutelmelodien« nannte sie Schumann[1]) — die sich aber in früherer Zeit festgesetzt und die deutsche Musik aus dem Felde geschlagen hatten (heutzutage geht es, zur Ehre der modernen Musik sei es gesagt, mit jenen Vertonungen, bei denen der bel canto die Haupt- und der Verstand Nebensache ist, glücklicher Weise reissend abwärts), erfreuten sich einer ungeheuren Beliebtheit. Man wurde nicht müde, sie zu singen, die Militärmusiken brachten sie, dann Drehorgeln mit einem Tremoloregister, sie waren also gewiss dem »musikalisch Ungelehrten verständlich und anmutig«. Soll also der Tonkünstler so weit hinabsteigen? Forkel sagt[2]): »Viele halten dafür, die beste Melodie sei diejenige, welche sogleich von jedermann gefasst und nachgesungen werden könne. Als Grundsatz kann diese Meinuug gewiss nicht gelten. Denn sonst müssten die Volksmelodien, die häufig vom Süden zum Norden von allen Menschenklassen bis zu Knechten und Mägden herunter gesungen werden, die schönsten und besten Melodien sein. Ich würde den Satz umkehren und sagen: diejenige

1) Batka, Schumann. Reclam. S. 68.
2) S. 21.

Digitized by Google

Melodie, die von jedermann sogleich nachgesungen werden kann, ist von der gemeinsten Art. So könnte er vielleicht eher als Grundsatz gelten.« Nun, unser Gewährsmann geht vielleicht ein wenig weit, unbedingt muss man aber Schumann zustimmen, wenn er in seinen »musikalischen Haus- und Lebensregeln« sich also vernehmen lässt[1]): »Melodie ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiss, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen, eine leichtfassliche, rhythmisch gefällige gilt ihnen allein dafür. Es giebt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis namentlich neuerer italienischer Opernmelodien wirst du hoffentlich bald überdrüssig.« Es ist in der That nicht jedermanns Sache, sich mit Zucker- oder Backwerk den Magen zu überladen. Man findet Musiker, die sich für Schubert noch begeistern können, Beethoven lässt sie aber schon merklich kälter, er ist ihnen »zu wenig melodiös«. Dass solchen (»Italienern und Italienisierten«) Bach als Barbar erscheint, liegt auf der Hand. Bei Beethoven ist ja schon Reflexion, bei Bach aber vielleicht noch mehr (bei den Italienern allerdings nicht, sie klingen aber auch dementsprechend!).

Reflexion! Also auch Verstandesthätigkeit! Manchen läuft bei diesen Worten eine Gänsehaut über den Rücken; es ist dies das Laientum, das meint, bei Hervorbringung eines Kunstwerkes habe der Verstand nichts mitzureden, sondern die Ideen kämen dem Künstler eben im Schlafe, und nach dem Erwachen schreibe er sie nieder. Freilich, wenn das Kunstwerk vollendet da steht, merkt man ihm die Mühe, die es den Künstler gekostet hat, nicht mehr an, darf sie auch gar nicht merken, und das ist es eben, was den Laien täuscht. Man bedenke aber, was mussten für Studien vorausgehen, bis der Künstler soweit war, dass er überhaupt daran denken konnte, sich an das Kunstwerk zu machen. Was erfordert ein solches für Vorbereitungen! Man sehe Beethovens Skizzenbücher an, und wird sehen, wie der Meister selbst an einzelnen Gedanken herumarbeitete, bis sie vor seinen Augen Gnade fanden. Man könnte der Meinung sein, dass Haydn seine Werke, die nicht annähernd so tief sind, wie jene Beethovens, einfach hinschrieb, und doch gesteht der Vater der modernen Iustrumentation von sich, dass er kein »Schnellschreiber« sei. Welche Mühe verursacht

1) Ges. Schr. II. Bd. S. 372.

Digitized by Google

einem Tonsetzer die Ausarbeitung, Instrumentation einer grösseren Vertonung! Der Laie stellt sich also die Sache häufig viel zu ideal vor, sonst würde er vielleicht auf die Verstandesthätigkeit weniger schlecht zu sprechen sein. Und sie ist bei polyphonen Werken nicht so erheblich viel grösser als bei ausgedehnten homophonen. Man muss hier naturgemäss zwischen den einzelnen Musikformen unterscheiden. Ein Lied wird selbstverständlich nicht so viel Reflexion erfordern wie eine Sonate, es ist ja weit unmittelbarerer Gefühlserguss. Beethoven, der eine gross angelegte, nach innen gerichtete Natur war, muss daher, so vorzügliches er auch in dieser Kunstgattung geleistet hat, doch in dieser Hinsicht die Palme anderen (Schubert, Schumann) reichen. Der Aar konnte hier seine Flügel nicht genügend entfalten. Bei Schubert macht sich dagegen in den grossen Werken der Mangel an entsprechender Reflexion deutlich bemerkbar, in einem gewissen Sichgehenlassen, in »himmlischen Längen« u. s. w., so schön auch die einzelnen Gedanken sind. Bei Beethoven ist alles auf das sorgfältigste gefeilt (Verstandesthätigkeit!), seine Werke gleichen Statuen, bei denen man keinen Meisselschlag mehr wünschen kann. Man hüte sich also, die Volkstümlichkeit kunstvoller Vertonungen zu übertreiben. Schön schreibt diesbezüglich Forkel[1]): »Kunstwerke erfordern, je grösser und vollendeter sie sind, desto anhaltenderes Studium, wenn aller Wert erkannt werden soll, der in ihnen liegt. Jener Schmetterlingsgeist, der unaufhörlich von Blume zu Blume flattert, ohne auf irgend einer zu verweilen, kann hier nichts ausrichten.« Und in der That, es nimmt sich spasshaft aus, solche »Schmetterlingsgeister« um die steinernen Werke Bachs flattern zu sehen und dann ihre absprechenden Urteile zu hören, zumal wenn man erwägt, wie Künstler und Fachleute darüber denken. So z. B. Schumann, der schreibt[2]): »Man muss die Bachsche Musik in den Händen haben, studieren möglichst, und er bleibt unergründlich wie vorher.« Und wieder[3]): »Man wird mit Bach doch niemals fertig, er wird immer tiefer, je mehr man ihn hört.« Wir meinen, auf die Gewährsmannschaft Schumanns hin könne sich auch der Laie in Polyphonie beugen und die objektive Schönheit der Werke Bachs anerkennen, selbst für den Fall, dass sich dieselbe niemals seinem Geist erschliessen sollte. Obengenannter ist ja gewiss ein

1) S. 45.
2) II. Bd. S. 51.
3) Daselbst. S. 172.

Digitized by Google

»unverdächtiger« Zeuge. Schumann war selbst ein Künstler von Gottes Gnaden, ein bedeutender Kritiker und gewiss — kein »Rückwärtsler«. Allem alten Zopf hatte er einen nie endenden Krieg erklärt, und darum sich die »Davidsbündler« gegründet, wo er, wie der Psalmensänger des alten Testamentes gegen den Philister Goliath, gegen alle Philister, »musikalische wie sonstige«, unerbittlich zu Felde zog[1]). Schumann blickte immer in die Zukunft, ein gewisses unruhiges Streben nach Neuerungen tritt in seinen Schriften unverkennbar zu Tage. Chopin und Berlioz, jene Männer, welche noch nie Dagewesenes zu Gehör brachten, wurden von ihm mit Freuden begrüsst. »Neue Bahnen« war der letzte Aufsatz, den seine Feder brachte; er hiess in ihm »das junge Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten«, Johannes Brahms, willkommen, als »starken Streiter« (wohl gegen alles Veraltete, Traditionelle). Er ist mit seinen Vertonungen von unberechenbarem Einfluss auf die neuere Entwickelung der Musik gewesen, er wäre also gewiss der Mann gewesen, der einen etwaigen »Bachzopf« abgeschnitten hätte; mit welcher Hochachtung spricht er aber von dem »hochpreislichen Bach, der millionenmal mehr gewusst, als wir vermuten«[2]), von dem »einen, aus dem von allen immer von neuen zu schöpfen wäre«[3]), ja er steht nicht an, die Frage zu stellen[4]): »Wer sagt uns, was Mozart geliefert, wenn er Sebstian Bach in seiner ganzen Grösse gekannt hätte? Wie ihn schon Haydn anspannte, um wie viel mehr müsste es ein Bach?« Von einem anderen Standpunkt fasst dieses Nichtkennen des Altmeisters Batka auf, wenn er sich vernehmen lässt[5]): »Alle die hohen Meister, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Blüte der Musik herbeiführten, ein Gluck, ein Haydn, ein Mozart, verraten gar keine Beeinflussung von Seiten ihres grossen Vorgängers (weil eben Bach, von seinen Nachkommen zu wenig verstanden, in eine unverdiente Vergessenheit fiel, d. V.) zu ihrem Heil, da vielleicht der hinreissende Bann seiner gewaltigen polyphonen Kunst die Entfaltung und Gewinnung der freien, melodischen Formen sonst behindert hätte.« Und um noch einen Gewährsmann anzu-

1) S. Gustav Jansen. Die Davidsbündler. Aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode. Leipzig, Breitkopf & Härtel. S. 21.
2) I. Bd. S. 8.
3) Daselbst. S. 16.
4) Daselbst. S. 64.
5) S. 18.

Digitized by Google

führen, so ist es kein geringerer als Meister Beethoven, der das schöne Wortspiel gethan: »Wie? Bach?? — Meer soll er heissen!« Und doch kannte Beethoven von Bach wahrscheinlich nicht viel mehr als das »Wohltemperierte Klavier«[1]). Nach den Zeugnissen solcher Männer kann man wohl für die absprechenden Urteile der Laien in polyphoner Musik nur ein Lächeln des Bedauerns haben. Wir schliessen den ersten Teil unserer Abhandlung, der hie und da fast streitbar geworden ist, mit den Worten Forkels[2]): »Der Beifall der Kenner konnte Bach nicht entgehen, und ist ihm auch nie entgangen. Derjenige Künstler, welcher sich bei seinen Arbeiten darauf einlässt, sie so einzurichten, wie es diese oder jene Klasse von Liebhabern wünscht, hat entweder kein Kunstgenie, oder er missbraucht es. Sich nach dem herrschenden Geschmack der Menge zu richten, erfordert höchstens einige Gewandtheit in einer sehr einseitigen Behandlungsart der Töne. Künstler dieser Art sind dem Handwerksmann zu vergleichen, der seine Arbeiten ebenfalls so einrichten muss, dass seine Kunden sie gebrauchen können. Bach liess sich nie auf solche Bedingungen ein. Er meinte, der Künstler könne wohl das Publikum, aber das Publikum nicht den Künsler bilden.« Vielleicht dachte er im Sinne Schillers:

»Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
Mach' es wenigen recht: vielen gefallen ist schlimm.«

Wenn der alte Horaz recht hat mit seinem Ausspruche

»Omne tulit punctum, qui miscuit utili dulce«[3]),

so hat unser Sebastian den Nagel auf den Kopf getroffen. Das Studium seiner Orgel- und Klavierwerke gewährt nicht bloss einen hohen Kunstgenuss, es befördert auch in vorzüglicher Weise den polyphonen Tonsinn; wir möchten daher jedem dringend raten, sich nach Beendigung seiner kontrapunktischen Studien einige Jahre mit unserm Altmeister zu beschäftigen. Er ist für den Fachmusiker das, was Cicero oder Cäsar für den Freund der alten Sprachen[4]).

1) Marx, Ludwig von Beethoven. Otto Janke, Berlin. I. Bd. S. 53.
2) S. 47.
3) Etwas Vollendetes leistet, wer dem Nützlichen das Angenehme beigesellt.
4) Man könnte auf die Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts hinweisen. Allein so Vorzügliches diese in kontrapunktischer Hinsicht geleistet haben, so ist es doch nicht jedermanns Sache, sich in jene Werke, die unserem modernen

Digitized by Google

Der Musikliebhaber mag sich mit der Harmonielehre begnügen, auch der reproduzierende Musiker; ja viele sind in diesem Zweig der Musikwissenschaft ganz fremd, und füllen ihre Stelle in anerkennenswerter Weise aus; ganz anders liegen aber die Verhältnisse bei dem produzierenden Musiker. Dieser würde sich gewaltig täuschen, wenn er etwa meinte, mit der blossen Harmonielehre durchs (musikalische) Leben zu kommen. Ein kurzes Tonstück, einen Marsch oder ähnliches mit achttaktiger Periode mag er ja zustande bringen, aber wenn er weiter hinaus will, wird er sich seines Unvermögens bald bewusst werden. Wer wohl Rechtschreibung aber sonst nichts gelernt hat, ist noch lange nicht imstande, ein Trauerspiel oder ein Heldengedicht zu schreiben. Die Harmonielehre ist nun in der Musik das, was die Rechtschreibung in der Sprache. Durch das Studium des Kontrapunkts wird aber erst das Band der Zunge gelöst, da lernt der Mensch zusammenhängend (musikalisch) sprechen; da lernt er sich logisch richtig ausdrücken. Zu den produzierenden Musikern ist nicht etwa bloss jener zu rechnen, der seine Gedanken zu Papier bringt, sondern wer immer etwas Neues zutage fördert, also auch jener, der sich in freier Phantasie ergeht. Praktisch wird das nun zumeist von Organisten ausgeübt. Nehmen wir nun einen solchen, der im Kontrapunkt ein Fremdling ist, was wird er bringen? Ist er selten in die Notwendigkeit versetzt, den Orgelstuhl zu besteigen, so mag er mit seiner natürlichen Erfindungskraft auskommen, und monodisch, ausweichungsweise, etwas Anhörbares bringen; muss er aber oft als produzierender Musiker auftreten und will er nicht zu Vorlagen greifen, so wird er bald mit seinem Latein zu Ende sein; die Erfindung wird versiegen, und was dann? Er hat nicht gelernt, einen Gedanken, entweder eigener Erfindung oder aus einem vorhergehenden Musikstück genommen, weiter zu spinnen, kontrapunktisch zu verarbeiten, er wird vielleicht einen Anlauf dazu nehmen, es mag ihm die erste Nachahmung notdürftig glücken, dann aber vermag er mit dem Thema nichts mehr anzufangen, es entschwindet überhaupt seinem Gedächtnis (die Fähigkeit, einen Gedanken festzuhalten, erlangt man ja bloss durch die strengen Studien) und der Schluss ist ein wüstes Chaos und regellose Flucht. Ganz anders

---

Denken und Fühlen so fern stehen, hineinzuleben. Ausführlich behandeln wir diesen Punkt in unserer Schrift: »Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik«. Anton Böhm und Sohn, Augsburg und Wien. (Im II. Abschnitt, S. 75 u. f.).

Digitized by Google

der »gelernte« Musiker. Es mag der Quell der natürlichen Erfindung nicht so reichlich fliessen, es ist ja nicht jeder immer in »guter Stunde«, er wird doch immer, wenn auch nicht künstlerisch Vollendetes, so doch Anhörbares liefern. In diesem Sinne schreibt Schumann[1]: »Könnte man sich einen Sebastian Bach, einen Beethoven phantasielos denken, sie würden im greiseren Alter noch immer Interessantes genug zu Tage befördern, weil sie eben studiert, etwas gelernt hatten. Die aber nichts gelernt, mögen bis in ein gewisses Alter hin manch Anmutiges hervorbringen können; dann fehlt es ihnen aber an Kraft, die Ansprüche zu erfüllen, die man an den Mann stellt, und alle unnatürlichen Mittel, dies zu verheimlichen, zeigen die Blösse nur um so beleidigender.« Dass das Studium Bachs selbst für jenen, der schon ein Meister ist, keine überflüssige Sache sei, zeigt Schumann, wenn er, wie wir soeben erwähnt, nicht ansteht zu schreiben[2]: »Wer sagt uns, was Mozart geliefert, wenn er Sebastian Bach in seiner ganzen Grösse gekannt hätte?« Wie sich leicht denken lässt, war Bach ein Meister in der freien Phantasie; ja da hatte er wohl nicht seines gleichen. »Wenn Joh. Seb. Bach«, berichtet Forkel[3]: »ausser den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, dass es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrierens für ein Trio, ein Quartuor etc. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in drei oder vier verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herumspielte. Endlich wurde der Beschluss mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersten Themas herrschte, oder noch eines, oder auch, nach Beschaffenheit desselben, zwei andere beigemischt wurden.« Also eine Doppel- und Tripelfuge aus dem Stegreif! Und wie klar mag der Meister gespielt haben! Sicher ohne jene »geniale Formlosigkeit«, die eben infolge allzuselbstbewusster, allzuweitschweifender »Genialität« hässlich wird. Zur freien Phantasie, Improvisation

1) Bd. II. S. 117.
2) Gesammelte Werke. II. Bd. S. 64.
3) S. 15.

Digitized by Google

gehört auch, dass Bach, nach desselben Forkel Bericht[1]), »aus einer ihm vorgelegten, oft schlecht bezifferten einzelnen Basstimme augenblicklich ein Trio oder Quartett abspielen konnte; ja er ging bisweilen sogar so weit, wenn er gerade fröhlicher Laune und im vollen Gefühl seiner Kraft war, zu drei einzelnen Stimmen sogleich eine vierte zu extemperieren, also aus einem Trio ein Quartett zu machen«. Wenn man solch Unglaubliches liest, da begreift man Schumanns Wort[2]): »Die Beherrschung der Form führt das Talent zu immer grösserer Freiheit«[3]). Was im Kontrapunkt theoretisch gelehrt wird, findet sich in Bach praktisch dargestellt, und in welch meisterhafter Weise! Wer sich daher viel mit seinen Werken abgiebt, wird lernen, die einzelnen Stimmen auseinanderzuhalten, sie selbständig zu führen, also als Herr über sie zu gebieten — »polyphon zu denken«.

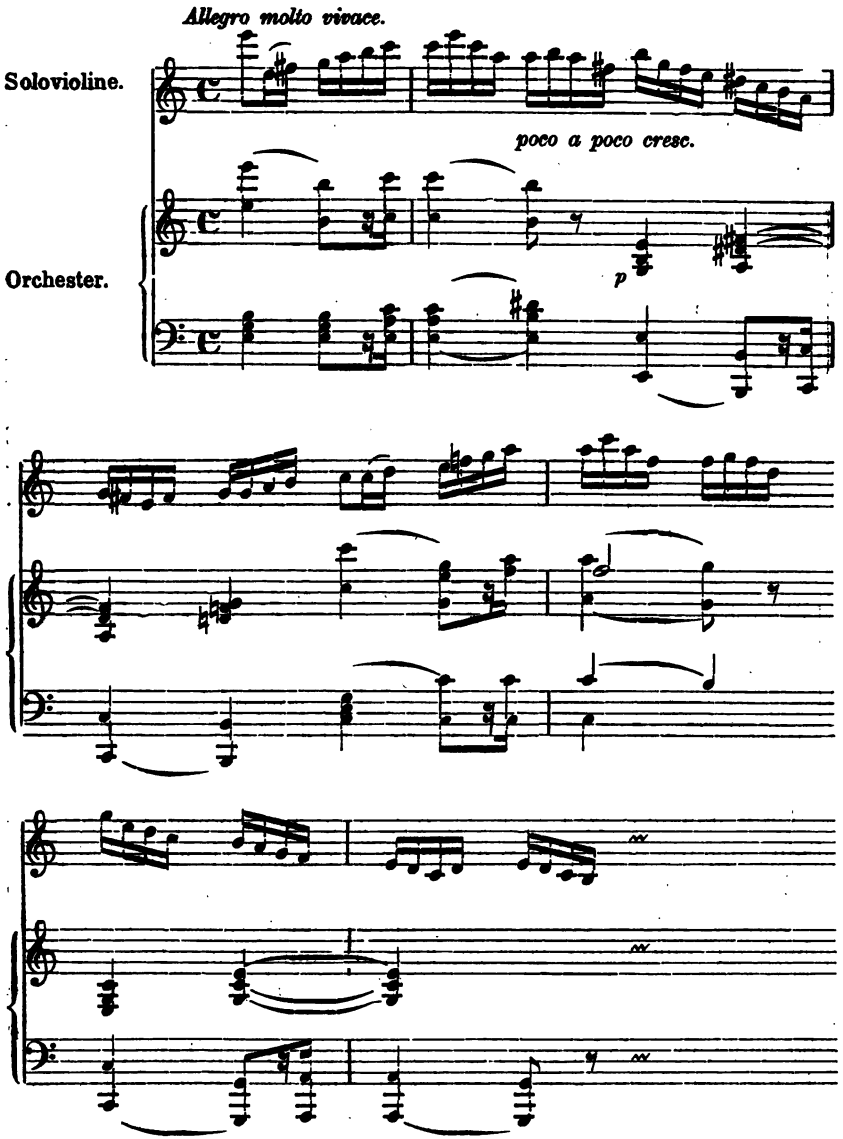
Das Bach-Studium vermittelt ein besseres Verständnis moderner Meister. Wie man bei einem klaren Bächlein jedes Steinchen wahrnimmt, das sich am Grunde befindet, so wird auch jenem, dessen Auge (und dadurch auch Ohr) sich an Bach geschärft hat, keine Nachahmung in den Werken eines Beethoven, Mendelssohn oder Schumann entgehen. Der Laie hört allerdings solche Stellen mit dem leiblichen Ohre so gut wie der Geschulte, allein gar vieles hört er nicht mit dem Ohre des Geistes, nimmt es nicht »reflexe« wahr, und auf diese Weise entgehen ihm viele Schönheiten, die den Kenner entzücken. Nehmen wir an, irgend ein berühmter Geigenkünstler, sei es nun Sarasate oder Thomson oder Ondricek, spiele Mendelsohns herrliches Konzert op. 65 für Violine mit Begleitung des Orchesters und er sei bis zum dritten Satze, jenem Meere von Wohllaut und Glanz, gekommen, genauer zu dieser Stelle:

1) S. 11.

2) II. Bd. S. 352.

3) Ganz sonderbar nimmt es sich da aus, wenn der »Wohlbekannte« vor dem Studium Bachs förmlich warnt S. 169, weil der »zu häufige, der ausschliessliche Umgang mit seinen Werken, das ‚Sicheinleben in seinen Geist', wie man sich ausdrückt, den jungen Künstlern nur von Nachteil sein kann, ja manchem Talente schon verderblich (!) geworden ist«. Der Nachteil soll nämlich darin bestehen, dass der Sinn für die Reize der neueren Melodie abgeschwächt und abgetötet werde, was dann zur Folge habe, dass der Betreffende unfähig sei, Melodie zu schaffen. Als abschreckendes Beispiel wird Schumann angeführt, bei dem in den neueren grösseren Kompositionen die ansprechende Melodie immermehr zurück-, das gekünstelte Stimmenwesen dagegen immer entschiedener und ausschliesslicher vortrete. Spuren des nachteiligen Einflusses eines zu eifrigen und zu viel betriebenen Bachstudiums lägen selbst in manchen Vertonungen Mendelssohns vor.

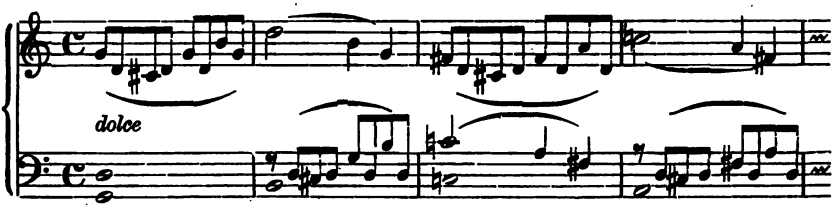
Digitized by Google



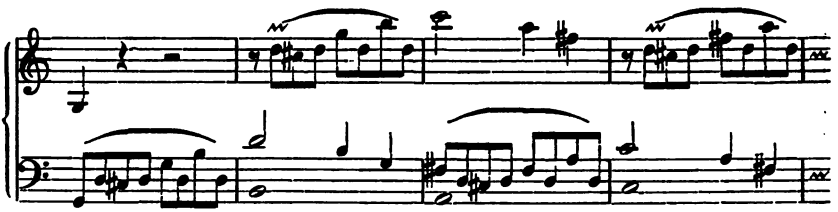
da drängt sich einem unwillkürlich der Gedanke auf: Wie viele werden unter der tausendköpfigen Menge sein, an denen die Nachahmung im Basse nicht ungehört oder besser gesagt, unbemerkt vorübergeht? Und doch erfasst jener das Kunstwerk am besten und hat infolge dessen den grösseren geistigen Genuss, der dem

Digitized by Google

schaffenden Tonkünstler auch in scheinbar nebensächlichen Dingen zu folgen vermag. Oder es spielt einer einsam in seinem Kämmerlein Beethovens op. 2 Nr. 3 (also die letzte der drei, Josef Haydn gewidmeten Sonaten). Wenn er nun im 48. Takt zu dieser entzückend schönen Stelle kommt,



so übersieht er vielleicht, dass er es hier mit einer Nachahmung zu thun hat, indem seine ganze Aufmerksamkeit, mangels polyphoner Schulung, auf die melodieführende Oberstimme gerichtet ist. Wenn es fünf Takte später heisst,



so kann ihm die erste Nachahmung, weil die vorsingende Stimme allein aufgetreten ist, kaum entgehen, die zweite (T. 4 des Beispiels) wird er aber sicherlich nicht als solche fühlen. Er wird also Beethoven nur zur Hälfte auffassen, und im Vergleich zum Durchgebildeten nur halbe geistige Freude empfinden. Diese beiden Beispiele mögen für tausend ähnliche Fälle genügen. Wer sich an Bach gebildet hat, wer, um mit Schumann zu sprechen[1]), »die geheime Melodie fühlt, die doch selbst in den kunstvollst verschlungenen Gebilden des Meisters hindurchschimmert«, der kann sich getrost an jeden Neueren machen; er wird in dieser Hinsicht kaum mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

Bietet aber nicht das Studium Bachscher Werke grosse, ja unübersteigliche Schwierigkeiten? Muss man nicht, um sie auf der Orgel oder dem Klavier richtig zum Ausdruck bringen zu können,

1) Bd. II. S. 201.

Digitized by Google

ein »ganzer Mann« sein? Es unterliegt gar keinem Zweifel, dass es nicht jedermanns Sache ist, als Bach-Spieler vor die Öffentlichkeit zu treten; der Meister schrieb ja sogar für Lernende gleich »gewaltig und riesenübermässig«[1]). Von den Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« bieten die meisten mehr Schwierigkeiten als viele Sonaten — wir setzen voraus, dass man sie rein und sauber spiele, und nicht (wie der Musikerausdruck lautet) Noten unter das Pult (hier wird man wohl sagen müssen »Klavier«) fallen lasse. Und erst die Orgelwerke! Da kommt noch ein Pedal dazu, welches, unbekümmert um alles andere, seine Wege geht. Die Organisten, welche den grossen Orgelmeister auf seinem königlichen Instrumente genau zum Ausdruck bringen, stellen jedenfalls ein kleines Häufchen dar. Es ist aber auch gar nicht notwendig, dass man die Klavier- und Orgelwerke des Meisters, um in ihren geistigen Gehalt einzudringen, technisch beherrsche. »Du must es so weit bringen«, mahnt Schumann, »dass du eine Musik auf dem Papier verstehst«, diese musikalische Haus- und Lebensregel[2]), welche zunächst dem Laien gesagt ist, gilt natürlich vielmehr noch für den, der sich »ex offo« mit Musikstudium befasst. Wer ängstlich an der »Scholle« (am Instrument) klebt, der wird ja überhaupt immer in der Tiefe bleiben müssen und sich nie in die sonnigen Höhen musikalischen Verständnisses erheben können. Sich also geschriebene Musik ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes verständlich zu machen, und sei sie noch so kunstvoll gebaut, ist eine conditio sine qua non für jeden, der im Studium dieser Kunst auf einen grünen Zweig kommen will. Ja, selbst wenn einer das Tonwerk technisch beherrschte, ist die »Augensprache« vorzuziehen. Unvermeidlich muss ein Teil der Aufmerksamkeit, und vielleicht der grösste, der Ausführung zugewendet werden, dieser geht aber der Betrachtung des geistigen Gehaltes der Vertonung verloren. Es ist gar nicht möglich, den Gang der einzelnen Stimmen so genau zu verfolgen, den Einsätzen und Veränderungen des Themas u. s. w. seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, wenn man sich auf dem Instrumente befindet. Das Studium wird an manchen Stellen ein längeres Verweilen erheischen, was bei der Ausführung nicht wohl angeht.

In gewisser Hinsicht gebührt der »Augenmusik« sogar der Vorzug vor der des Ohres. (Man verstehe uns wohl, wir sagen »in

1) Schumann. Bd. I. S. 8.
2) Ges. Werke. S. 367.

Digitized by Google

gewisser Hinsicht«, und behaupten nicht, man solle alle Musiker verabschieden, ihre Instrumente in den Ruhestand versetzen und das ganze Musikleben auf Partiturlesen und -studieren beschränken.) In der Regel ist ein Tonwerk idealer gedacht, als es zur Ausführung gelangen kann, man könnte da in gewissem Sinne Schillers Wort anführen[1]):

»Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stossen sich die Sachen.«

Was der Geist ersinnt, bedarf meterieller Mittel, soll es dem Nächsten verständlich gemacht werden, und in manchen Fällen wird die Wiedergabe hinter dem zurückbleiben, wie sich der Tonsetzer die Sache gedacht. Manche Feinheiten der Erfindung werden bei der Aufführung nicht zutage treten, da z. B. schallkräftige Instrumente schwächer klingende übertönen; ferner, die Vertonung zieht am Ohre ohne Halt vorüber, und es geht nicht an, bei einzelnen Stellen, die ein besonderes Interesse erwecken oder einer besonderen Beachtung wert sind, zu verweilen. Wer daher ein Tonwerk gründlich kennen lernen, wer in alle Fein- und Schönheiten, die es in sich birgt, eindringen will, muss sich einem gründlichen Studium der Partitur unterziehen. Daher kommt es auch, dass, mag man ein Tonwerk noch so oft gehört haben, das Lesen der Partitur grosses Interesse und hohen Kunstgenuss gewährt.

Dasselbe Verhältnis herrscht im allgemeinen zwischen dem Anhören eines Bachschen Werkes und dem Studium desselben. Man kann da auch sagen, dass es sich der Meister vollendeter gedacht hat, als es nach aussen hin ertönt. Viele Feinheiten der Stimmführung gehen für das Ohr durch den Vortrag auf der Orgel oder dem Klavier verloren, die selbständigen Stimmen sollten eigentlich durch selbständige Instrumente wiedergegeben werden; und zwar durch solche, deren Tonfarbe so sehr von einander verschieden ist, dass man den Gang der einzelnen Stimmen deutlich verfolgen kann. Viele Über- und Untersteigungen bleiben sonst gänzlich unbemerkt, müssen es sogar in vielen Fällen bleiben. Beim Klavier kann man durch verschieden starken Anschlag mehr Deutlichkeit in die Sache bringen; bei der Orgel fehlt dieses Auskunftsmittel, man kann sich aber dafür etwa durch verschiedenartig registrierte Manuale behelfen; mehr oder weniger sind dies aber bloss halbe

1) Wallensteins Tod.

Digitized by Google

Mittel; volle Deutlichkeit gewährt da nur das geschriebene »musikalische Wort«. Manche Themaeinsätze bleiben dem Ohre unbemerkt, namentlich, wenn die betreffende Stimme vorher nicht geschwiegen hat, oder wenn sie sich von der Umgebung rhythmisch wenig unterscheidet; auch in diesem Falle gewährt wieder erst gründliches Studium ein erschöpfendes Bild von dem Gedankengang der Vertonung. Nebenbei mag erwähnt werden, dass gar manche Schwierigkeiten, die sich bei dem Studium am Instrument ergeben, — öfters ist ja ein solches nicht zur Hand oder kein geeignetes (man denke nur an die Orgeln mit »kurzem« Pedal, auf denen man keine einzige Fuge ordentlich spielen kann) — durch die Augenmusik wegfallen.

Ein philosophischer Grundsatz lautet: »Contraria iuxta se posita magis illucescunt«. Wenn man diese Worte nicht presst, so kann man sagen, dass aus dem Studium der Bachschen Werke ein anderer, freilich nur mittelbarer Nutzen erwächst. Es hiesse der Wahrheit einen schlechten Dienst erweisen, wollte man die Bachsche Musik in jeder Hinsicht, also ohne jegliche Einschränkung, als das Höchste, was die Kunst der Musik zu leisten imstande war, hinstellen; man müsste da blind sein gegen jeden Fortschritt, den sie seit dem Tode des Altmeisters auf verschiedenen Gebieten gemacht hat. Der Wahrheit sei eine Gasse gemacht, selbst auf die Gefahr hin, dass bei manchen, die einer einseitigen Richtung huldigen, Anstoss erregt werde; durch übertriebenes, uneingeschränktes Lob, dort, wo zu unterscheiden (distinguieren) wäre, wird der guten Sache wenig genützt, es werden bloss irrige Begriffe und infolge dessen falsche Schlüsse in die Welt gesetzt.

Bach ist gross, unübertroffen, wohl auch unübertreffbar, wo es sich um Polyphonie handelt; dasselbe kann man aber keineswegs behaupten, wenn das homophone Gebiet, also begleitete Monodie, in Frage kommt. In dieser Richtung hat die Musik seit des Meisters Tode in mannigfacher Hinsicht Fortschritte gemacht. Was zunächst die Melodie anbelangt, so wird doch niemand leugnen wollen oder wenigstens können, dass in dieser Hinsicht Haydn und Mozart von grösstem Einfluss für die moderne Musik geworden sind; man erinnere sich nur an die unendliche Anmut der Mozartschen Kantilene: wie weich, wie schön gegliedert fliesst sie in angenehmer Breite mit ihrem Wohllaut dahin! Was Gefühlsausdruck anbelangt, kann die Bachsche Musik mit der modernen nicht in die Schranken treten. Hiermit haben wir aber ein gefährliches Gebiet betreten.

Digitized by Google

Man hat zunächst die Entdeckung gemacht, dass es überhaupt ein Unsinn sei, von einem Gefühlsausdruck in der Musik zu sprechen. Schiller hat sich also nach dieser Anschauung einer grossen Naivität schuldig gemacht, wenn er schrieb:

> Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter,
> Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

Doch, wir wollen uns auf den bis jetzt allgemein angenommenen Standpunkt stellen, da dessen Unrichtigkeit noch durchaus nicht bis zur Klarheit dargethan ist. Nun taucht aber die Frage auf, ist nicht etwa die Polyphonie ein ebenso taugliches Mittel zum Gefühlsausdruck, wie die Homophonie? Riemann scheint diese Frage zu bejahen; er schreibt wenigstens[1]): »Hat man erst einmal begriffen, dass die Behauptung, nur eine von nichtssagenden Begleitstimmen gestützte Melodie vermöge die Empfindung ungehemmt auszudrücken, ein Unsinn ist (und man wagt solchen Unsinn zu behaupten angesichts der erhabensten Momente Beethovenscher Kunst), so wird man zerknirscht umkehren zum Altvater Bach und bitten: Meister, lehre mich deine Sprache!« Es frägt sich darum, was Riemann unter »nichtssagenden Begleitstimmen« versteht. Irren wir nicht, so denkt er sich mit diesen Worten jede nichtpolyphone Begleitung: dies schliesst aber einen herben Tadel in sich. Wie einfach ist die Begleitung in manchen Notturnos von Chopin, wie einfach (im Sinne Riemanns also »nichtssagend«) in dem herrlichen Adagio von Beethovens »Pathétique« op. 13 oder im ersten Satz der »Mondscheinsonate«. Die allgemeine Anschauung spricht auch gegen Riemann. Wenn Dommer schreibt[2]): »Dem subjektiven Gefühl dient die Fuge nicht, darum ist ihr allerdings nicht der ganze Umkreis menschlicher Stimmungen und Erregungen zugänglich«, so kann man dies mehr oder weniger von der Polyphonie überhaupt behaupten. Nach Batka[3]) »können die Fugen schon infolge der architektonischen Tendenz und der strengen Gebundenheit ihrer Form nur in beschränktem Masse ausdrucksvolle Offenbarungen des Seelenlebens werden.« Wes Gemüt von Schmerz zerrissen ist, der wird diesem seinen Gefühle kaum in einer Fuge oder in einem mit Nachahmungen reichlichst gespickten Stücke Ausdruck verleihen. Unter den dreistimmigen Inventionen (früher Symphonien

1) Analyse der »Kunst der Fuge«. S. 160.
2) S. 203.
3) S. 77.

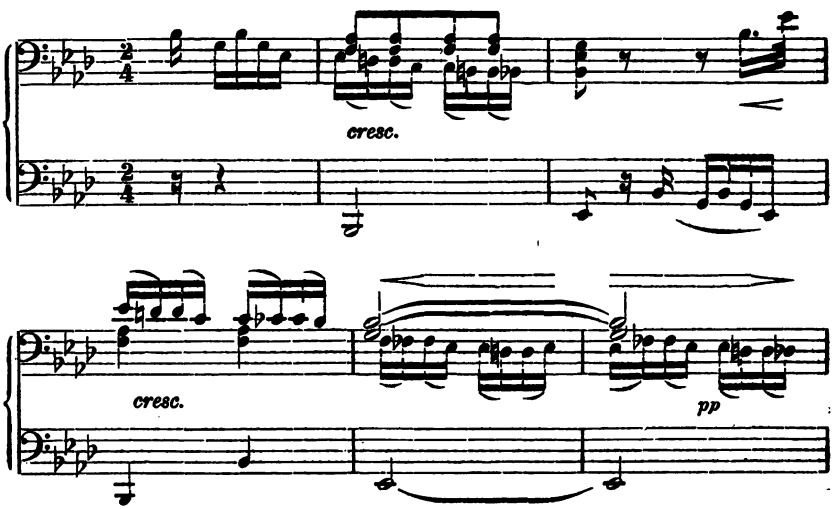
Digitized by Google

genannt) Bachs ist die in *F*-moll im dreifachen Kontrapunkt abgefasst. Spitta schreibt über sie:[1] »Nicht reflektierender Eigensinn führte in der *F*-moll-Sinfonie die Feder, sondern ein wirkliches Phantasiebild gewann Gestalt. Es wird nachempfunden werden können, wenn man sich durch den verzerrten Eindruck, den vielleicht die meisten bei der ersten Bekanntschaft erhalten, nicht abschrecken lässt, in den Gesang der einzelnen Stimmen sich nachdenklich versenkt, und beim Spiel sie als lebendige Individuen zum Zusammenwirken zu bringen sucht. Dann wird es den Empfänglichen vielleicht schaudernd überlaufen, dass ein solcher Abgrund von Leid sich in einer Menschenbrust aufthun kann, aber er wird des wohlthuenden Gefühls geniessen, dass auch über ihn noch der in der Form wirkende sittliche Wille triumphirend seine Brücke schlägt«. Gewiss war es nicht »reflektierender Eigensinn«, was den Meister zum dreifachen Kontrapunkt zu greifen hiess, am Titel des Werkchens hat er ja seinen Plan auf die deutlichste Weise von der Welt ausgedrückt. »Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht allein mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren.« Bei der grossen Leichtigkeit, mit der Bach mit selbständigen Stimmen arbeitete, erklärt es sich leicht, wie die drei Stimmen auch in den dreifachen Kontrapunkt gesetzt wurden. Von den »Abgründen von Leid«, die einen schaudern machen sollen, wird Bach wenig empfunden haben. Auf »homophonem Wege« lässt sich für eine solche Gemütsbeschaffenheit ein ganz anderer Ausdruck finden. Von der *H*-moll-Fuge im ersten Teil des »Wohltemperierten Klaviers« bemerkt Spitta[2]: »Sie zieht langsam, seufzend, mit herben, ja schmerzverzerrten Zügen auf endlos scheinendem Pfade vorüber. Sie gehört in das Stimmungsgebiet der *F*-moll-Symfonie, aber der Ausdruck des Schmerzes ist hier fast zum Unerträglichen gesteigert.« Die Fuge ist herrlich, dabei äusserst kunstvoll gebaut, was aber »die schmerzverzerrten Züge« u. s. w. anbelangt, so existieren sie wohl nur in der Gedankenwelt des begeisterten Bach-Lebensbeschreibers. Es sei nur beiläufig bemerkt, dass das Thema so ziemlich am Anfange der Fuge schon in der Verkehrung auftritt. Nun möchten wir denjenigen kennen, der »mit vor Schmerz

1) II. Bd. S. 676.
2) Daselbst S. 782.

Digitized by Google

brechendem Herzen« daran dächte, eine solche Verstandesoperation zu vollführen. Man betrachte auch den gleichzeitig auftretenden Gegensatz mit seinem infolge der vielen synkopischen Bindungen echt polyphonen Gepräge und wird da wahrhaftig gar wenig von einem »bis fast zum Unerträglichen gesteigerten Schmerz« bemerken. Diese Fuge ist, wir wiederholen es, ein herrliches Meisterstück polyphoner Kunst, man hüte sich aber, alles mögliche in derlei Stücke hineinzugeheimnissen. Bei Besprechung des *Fis*-dur-Präludiums im ersten Teil des »Wohltemperierten Klaviers« äussert sich Riemann folgendermassen:[1]) »Die Oberstimme führt ein synkopisches Motiv von wahrhaft entzückender Grazie durch, bei dem man kaum anders denken kann als an Wald, Blumen und Vogelsang.« Der Musikgelehrte hat ohne Zweifel recht, dass man diese Dinge heraushören kann; aber welch ganz andere Töne finden die Modernen, wenn es sich darum handelt, den Gefühlen, welche Gottes freie Natur in der Menschenbrust weckt, Ausdruck zu verleihen. Man denke nur an Mendelsohns anmutiges »Frühlingslied« (in den »Liedern ohne Worte«) (um von den Gesangsstücken »O sanfter süsser Hauch«, »Liebliche Primel«, abzusehen), an Schumanns »Mai, lieber Mai, bald bist du wieder da« im Album für die Jugend op. 68. Wo findet sich ferner unter Bachs Klavierwerken ein Stück, das ein solches Weh ausdrückte, als diese paar Takte aus dem Adagio der »Pathétique?«



1) Erster Teil der Fugenkomposition. S. 89.

Digitized by Google

Wie das in halben Tönen »thränenden Augs« hinabschleicht! Man bemerke besonders die letzten zwei Takte. Im Fünften Band seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen schreibt Richard Wagner[1]: »Bachs musikalische Sprache bildete sich in einer Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben nach der Fähigkeit individuelleren, sichereren Ausdruckes rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, dass ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genies, eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse, wie die egyptische Sphynx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphynx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenlose Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmackes unserer Zeit darin, dass wir die Sprache Bachs neben derjenigen Beethovens ganz zu gleicher Zeit uns vorsprechen lassen und uns weismachen können, in den Sprachen beider läge nur ein individuell formeller, keineswegs aber ein kulturgeschichtlich wirklicher Unterschied vor.« Der Vergleich mit der Sphynx ist von Wagner nicht ganz glücklich gewählt, er ist zu stark, selbst wenn wir den Homophoniker Bach ins Auge fassen. Man betrachte nur den Schlusschor der »Matthäuspassion«, der ganz homophon geschrieben ist. Welch inniger Gefühlsausdruck herrscht hier, der selbst den gänzlich Unmusikalischen, wenn er nur ein fühlend Herz in der Brust trägt, ergreifen muss! Wo ist da das Sphynxenhafte? Kommt da nicht Bach unserer modernen Musik äusserst nahe? Und was sollen wir von der entzückend schönen, durchwegs homophon gehaltenen Sopranarie in der Pfingstkantate: »Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing und scherze« sagen? Wahrhaftig, wir könnten jedem modernen Tonsetzer zu solcher »sphynxenhafter« Musik vom Herzen Glück wünschen! Und welch unsägliches Weh drückt sich im Anfangschore der »Matthäus-Passion« aus! Allerdings ist dieser mehr polyphon gehalten und dann so verbreitert, dass die durch diesen Stil bedingte Reflexion dem Gefühlsausdruck sich entgegenzustellen beginnt und ihn nach und nach abschwächt. Es ist durchaus keine »unbegreiflich gedankenlose Verwirrung unseres luxuriösen Musikgeschmackes«, wenn wir Bach neben Beethoven hören, nur muss

1) S. 103.

Digitized by Google

man jeden Künstler in dem ihm eigenen Kreise würdigen, und darf beide nicht in einen Topf werfen. Der Ästhetiker Vischer bemerkt[1]), dass bei Bach die Solomelodie noch nicht zu künstlerischer Rundung erhoben, zu sehr figuriert sei, sich zu viel winde und schlängle, nicht klar zu einfach grossem Ausdruck heraustrete, dass sie auch Händel noch nicht überall in vollen Fluss und Schwung gebracht habe, obwohl sie bereits viel weiter als bei Bach entwickelt sei.

Gar manche Arien in Bachs Oratorien und Kantaten wollen unsern modernen Ohren nicht mehr klingen, und wer wollte z. B. wagen, das Weihnachtsoratorium ungekürzt aufzuführen, wenn sich unter den Zuhörern nicht lauter aussergewöhnlich begeisterte Anhänger des Meisters befänden? Wo Bach nicht polyphon schreibt, da nagt an ihm der Zahn der Zeit, und selbst bei manchen Singfugen macht sich der mehr zum Objektiven hinneigende Charakter dieser Kunstform bemerkbar. Es geht übrigens seinem grossen Zeitgenossen Händel auch nicht besser. Schon Forkel, dessen Bach-Werk 1802, also vor ungefähr hundert Jahren erschien, durfte schreiben[2]): »Bei Händel ist merkwürdig, dass seine Singfugen noch nicht veraltet sind, da hingegen von seinen Arien nur wenige noch anzuhören sein möchten.« Es lässt sich nicht leugnen, dass einige Stellen derselben auf uns Moderne sogar spasshaft wirken können; man sehe sich z. B. manche Bassarien des »Judas Makkabäus« an, wie die Singstimme oben beginnt, und durch mehrere Takte hindurch in rollenden Sechzehntelsequenzen in die Tiefe hinab poltert. Jene herrliche Fuge dagegen aus dem »Messias«, »And with his stripes we are healed« (Und durch seine Wunden sind wir geheilt) wird noch lange bewundert werden.

Einen grossen Fortschritt hat die Musik seit Bach inbezug auf Harmonik gemacht. Wohl wusste der Meister so chromatisch zu schreiben, wie Neuere (man sehe nur die »chromatische Phantasie« oder das »kleine musikalische Labyrint an«), aber hier lag eben Absicht zugrunde, hier war die Chromatik nicht eine notwendige Folge des musikalischen Gedankens. Sonst ist aber Bach, im allgemeinen wenigstens, Diatoniker. Beim polyphonen Stil ist, wie

1) Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Carl Mäcken, Stuttgart. Dritter Teil, zweiter Abschnitt, S. 1141.

2) S. 22 der neuen Auflage.

Digitized by Google

wir schon bemerkt haben, das Bedürfnis nach Ausweichung nicht so gross, wie beim homophonen, in Vertonungen also, welche in diesem gehalten sind, macht sich der Abstand des älteren von neueren Meistern besonders bemerkbar. Man denke an die kühne Harmonik eines Schubert oder Schumann.

»Wer möchte es einem Meister wie J. S. Bach zum Vorwurfe machen«, schreibt der ältere Griepenkerl in der Vorrede zum dritten Bande der Orgelwerke Bachs S. IV., Ed. Peters: »dass er inneres Leben und Bewegung, das Wesen seiner Kunst, in seinen Werken auf den höchsten Grad steigert und dadurch neue, vor ihm nicht betretene Bahnen eröffnet? Wer möchte ihn tadeln, wenn er die Melodie vorzugsweise ausbildet, und beim Zusammentreffen mehrerer Melodien die Reinheit derselben und den Reiz zur Bewegung mehr berücksichtigt, als die aus dem Zusammentreffen entstehenden Harmonien nach den dürftigen Anfangsgründen der Kunst? Wir wenigstens sind nicht erschrocken gewesen vor herben Harmonien oder sogenannten Fehlern in der Fortschreitung, wenn sie nur durch das melodische Gewebe begründet waren, und haben gar oft, von ihnen geleitet, die echten Lesearten gefunden.« Gewiss kommen bei Bach gar viele Stellen vor, die, aus dem Zusammenhange gerissen, unausstehlich klingen würden, die aber, dank der polyphonen Führung der Stimmen, das Ohr nicht bloss nicht beleidigen, sondern auf dasselbe einen gewissen Reiz ausüben, dessen die Homophonie nicht fähig ist, und an denen sich nur die »Italiener und Italienisierten« stossen, jene, welche, um mit Schumann zu sprechen[1]): »mit Süssigkeiten, Back- und Zuckerwerk aufgezogen sind«. Es kann aber nicht geleugnet werden, dass sich in Bachs Werken gar viele Stellen finden, die trotz Griepenkerl modernen Ohren nicht gefallen wollen, vielleicht gerade deswegen, weil der polyphone Gedanke nicht stark genug ist, die Herbheit des Klanges vergessen zu machen; es sind dies die, sich so häufig findenden, nachschlagenden Oktaven und Quinten. Ungleich unangenehmer klingen noch die Querstände, deren es in Bachs Werken eine erkleckliche Anzahl giebt, und von denen manche eine empfindlich unangenehme Wirkung machen. In den Werken der modernen Klassiker wird man die erwähnten Unvollkommenheiten äusserst selten finden (am ehesten noch in Schubert, der öfters allzukühn

1) Musikalische Haus- und Lebensregeln. Ges. Schriften II. Bd. S. 368.

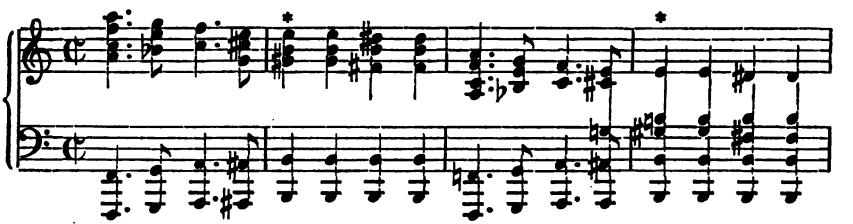
Digitized by Google

ausweicht und an seinen Werken wenig herumfeilte)[1]. Warum sollte, was Stimmführung anbelangt, seit Bach kein Fortschritt möglich gewesen sein? Man vergleiche nur das Deutsch, das der Meister, als Kind seiner Zeit, schrieb. Dieser Wust von fremden Wörtern oder von deutschen Wörtern mit fremdsprachlichem Ausgang muss jedem, der sich ein Gefühl für seine Muttersprache bewahrt hat, anwidern. Es liesse sich zwar auch in unseren Tagen ein Kapitel über die »Fremdwörterseuche« schreiben, aber unser Deutsch kann doch gar nicht verglichen werden mit jenem infolge des dreissigjährigen Krieges verwilderten, welche Verwilderung zur Zeit Bachs in höchster Blüte stand. Wenn nun auf sprachlichem Gebiete ein so grosser Fortschritt zu verzeichnen ist, sollte nicht ein verhältnismässig ungleich kleinerer auf musikalischem haben Platz greifen können? Sollte das Dasein eines Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Schumann für die Musik ohne jeden Einfluss gewesen sein, und sind nicht vielleicht unsere Ohren in mancher Hinsicht »geschärfter«, als dies bei Bachs Zeitgenossen der Fall gewesen ist?

Schreiber dieses hat nicht nur die Licht-, sondern auch die Schattenseiten der Bachschen Musik besprochen, es sei ihm nun gestattet, auch einige Worte über die Instrumentation des Meisters zu sagen. Diesbezüglich schrieben wir schon vor einigen Jahren[2]: »Die frühere Welt hatte keine Ahnung von der modernen Instrumentation:

---

1) So macht in seinem geistsprühenden »Marsch samt Trio« in *E*dur der Akkord * auf uns einen ungeglätteten, äusserst unangenehmen Eindruck, ganz an einen Querstand gemahnend, obwohl es eigentlich keiner ist, da zwischen dem $\overline{g}$ der ersten Stimme im zweiten Viertel des vorausgehenden Taktes und dem $\overline{gis}$ in der dritten Stimme des in Rede stehenden Akkordes zwei Akkkorde liegen.



In dem Zeitalter Wagner-Bruckner mag man freilich über des Verfassers »altväterische« »beschränkte« Ansichten bedauernd die Achseln zucken.

2) Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik. Anton Böhm & Sohn. Augsburg und Wien. S. 51.

Digitized by Google

selbst bei Sebastian Bach, dem unübertroffenen Meister der Polyphonie, befindet sie sich, mit der unsrigen verglichen, noch in den Kinderschuhen. In der »Matthäuspassion« z. B. gehen die Flöten und Oboen, wenn sie nicht allein auftreten, häufig Unisono oder mit den Violinen. Gehaltene Töne — das eigentliche Charakteristikum der Blasinstrumente — kennt Bach kaum, bei ihm ist jede Stimme polyphon behandelt, selbst die Hörner und Trompeten müssen mitthun, und wären die Pauken nicht, was Stimminhalt anbelangt, etwas beschränkte Instrumente, so wären sie sicherlich nicht so leichten Kaufs davongekommen.« Dazu bemerkten wir in einer Fussnote: »Es soll damit nicht gesagt sein, als hätte nicht auch Bach mit seiner Instrumentation Effekte erzielt; wir erinnern nur an den grossartigen Choralgesang: »Herzlich thut mich verlangen«, sowie an jenen reizenden, bloss von Holzinstrumenten (Flöten, 2 Oboi d'amore, 2 Oboi da caccia) begleiteten: »Vom Himmel hoch da komm' ich her«, der schon ganz an unsere moderne Instrumentation gemahnt. Als Bach die Augen schloss, war jener ein achtjähriger Jüngling, der der Vater derselben werden sollte — Josef Haydn.«

Bachs Instrument war die Orgel, dieses grösste aber auch gewaltigste unter allen Musikinstrumenten. Der Klang des Prinzipalchores, schreibt Dienel[1]): »mit seinen künstlichen Mitklingern, die Majestät des Sechzehnfusses und der Silberklang der Mixturen wird nie von einem Orchester erreicht werden.« Er hätte erwähnen können: Nimmt man dazu noch die Zungenstimmen, z. B. Trompete im Manual, Posaune im Pedal, bei ganz grossen Werken den Zweiunddreissigfusston im Basse, so wird man gestehen müssen, dass eine solche Macht, die durch die objektive Ruhe des Orgeltons noch gehoben scheint, auch das best besetzte Orchester nicht erreichen kann. Allerdings kann dieses von leisen Anfängen zu ungeheurer Macht an- und dann wieder abschwellen, während der Orgelton, wenigstens der der Bachschen Orgel, starr und unbeweglich ist. Dieser eine Umstand bewirkte aber auch, dass ihr das lyrische Gebiet, der subjektive Gefühlsausdruck, ferner stand, als dies bei Instrumenten, die sich eines biegsamen Tones erfreuen, der Fall ist. Wie Schumann vom Klavier aus sich erst der übrigen Instru-

1) Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu Sebastian Bachs Orgelmusik von O. Dienel. Berlin, Verlag des bibliographischen Bureaus.

Digitized by Google

mente bemächtigte, so kann man sagen, Bach schrieb alle seine Werke mehr oder weniger vom Standpunkte der Orgel aus. Wem diese Behauptung zu kühn erscheint, der höre Spitta[1]): »Bach war, wie seine ganze Entwicklung lehrt, zunächst und vor allem Orgelkomponist. Allen seinen übrigen Instrumentalkompositionen haftet etwas Orgelartiges an, und seine Vokalwerke können als die letzte und höchste Verlebendigung des Bachschen Orgelstils bezeichnet werden.« Und wiederum[2]): »In Bachs Kirchenmusik herrscht nicht der Chor und der Menschengesang; will man einen ihrer Faktoren als den herrschenden bezeichnen, so kann es nur die Orgel sein. Um es recht scharf auszudrücken: Der Tonkörper, welcher Bachs Kirchenkompositionen zur Darstellung bringt, ist gleichsam eine grosse Orgel, mit verfeinerten, biegsameren und bis zum Sprechen individualisierten Registern.« Wie noch leichter begreiflich, haftet auch des Meisters Klavierstile etwas Orgelmässiges an. Man höre wieder unsern Gewährsmann[3]): »Von jeher hatte Bach beide Instrumente neben einander kultiviert und ihre Stilgebiete durch gegenseitigen Austausch zu bereichern gesucht. Denn wie er einerseits das von der Orgel gebieterisch erheischte gebundene Spiel mit allen seinen Konsequenzen dem Cembalo zu eigen gab, so hat er andererseits unverkennbar so vieles von der Agilität des Klavierstiles auf die Orgel übertragen, wie mit deren Wesen nur vereinbar ist.« Beispiele dazu liefert das »Wohltemperierte Klavier« allein nach Hunderten. Man vergleiche z. B. das herrliche *F*-dur-Präludium im zweiten Teile, mit seinen gehaltenen Tönen. Und vermisst man nicht förmlich bei der *Cis* moll-Fuge des ersten Teiles den Sechzehnfuss des Pedals? Ganz klaviermässig ist dagegen das *Es* moll-Präludium mit seinen harfenartig anzuschlagenden Akkorden, oder jenes in *C* dur, um das sich Gounod, wie bekannt, ein zweifelhaftes Verdienst erworben hat. Über die Bedeutung der Klavier- und Orgelwerke Bachs äussert sich Dommer folgendermassen[4]): »Die Klavier- und Orgelmusik entfaltete Bach zu einer seinem, im Vergleiche zu allen seinen Vorgängern auf diesem Gebiete weit grösseren Ideenkreise entsprechenden Umfänglichkeit in der Komposition und Technik; selbst da, wo er nur Übungsstücke für seine Schüler schreiben wollte, lieferte er in ihrer Weise

1) II. Bd. S. 63.
2) Daselbst S. 137.
3) I. Bd. S. 642.
4) Handbuch der Musikgeschichte. S. 496.

Digitized by Google

vollendete kleine Kunstwerke. Seine Klavierwerke, das Wohltemperierte Klavier an der Spitze, sind auch bis heutigen Tag ein fester Damm, an welchem die trüben Fluten des modernen Virtuosentums sich machtlos brechen. Und die Orgel brachte er zum Bewusstsein ihrer vollen und ganzen Leistungsfähigkeit, sein Orgelstil bleibt das Ideal des echten Orgelstils für alle Zeiten, und der strebsame Organist wird nie unterlassen, Bachs Tonstücke zur Grundlage seines Studiums und zum Zielpunkte seiner kunstvollendeten Leistungen zu machen.« Und auch Rubinstein gesteht[1]): »Ich leugne nicht, dass mir Bach am grössten an seiner Orgel und an seinem Klavier erscheint«. Das durchwegs Orgelmässige will uns Modernen freilich öfters als kein Vorzug der Bachschen Schreibweise erscheinen. Man nehme nur seine sechs Sonaten für Violine und Klavier. Es könnte einem bei deren Anhörung häufig das Herz weh thun, wie hier das seelenvollste aller Instrumente zu einer blossen Nachahmerin des Klaviers herabgedrückt wird. Allerdings macht sich hier auch der Mangel der Sonaten- oder Rondoform besonders bemerkbar[2]), und die beständigen Nachahmungen wirken hier »stereotyp«; es rächt sich eben stets, wenn der Eigenart eines Instrumentes nicht gebührend Rechnung getragen wird. Oder man nehme sein Konzert für zwei Violinen in *D*moll. Herrlich beginnt der zweite Satz. Das Thema ist so violinmässig-sangbar, dass es auch ein Neuerer in dieser Hinsicht nicht hätte besser erfinden können; man vermisst aber schmerzlich den Seitensatz, und die beständigen Wiederholungen ermüden. In dem einen Punkte müssen wir dem »Wohlbekannten« recht geben, wenn er es nämlich als einen Wahn bezeichnet[3]), falls jemand meinte, »wir hätten nichts

1) »Die Musik und ihre Meister«. S. 24.

2) Man traut seinen Augen kaum, wenn man bei Spitta (II. Bd. S. 632) liest: »Den letzten Schritt zur Gewinnung der modernen Sonatenform zu thun, sah sich Seb. Bach nicht veranlasst, obwohl er jene kombinierte zweiteilige Satzform wohl kannte, und als einzelne gelegentlich anwandte. (Jedenfalls sehr selten! D. V.) Denn der Schritt führte zunächst wieder abwärts (!) aus freien und weiten in kleinbürgerlich enge Tonverhältnisse; hierzu musste der Meister sich gerade zur Zeit seiner höchsten Reife am wenigsten getrieben fühlen. Er überliess das seinem Sohn Emanuel.« Hier hat der Bach-Gelehrte Spitta dem Ästhetiker Spitta einen grossen Streich gespielt. Die zweiteilige Satzform ist also ein Schritt nach abwärts?? So bewegte sich Beethoven in seinen zahlreichen Instrumentalwerken, natürlich auch in seinen Konzerten und Symphonien in »kleinbürgerlich engen Tonverhältnissen«? Und was ist es dann mit Mendelssohns »Schottischer«, »Italienischer«, »Reformationssymphonie«? Was mit Schuberts grosser Symphonie in *C*dur, wunderbar lieblicher in *B*dur u. s. w.?

3) S. 167.

Digitized by Google

Besseres zu thun, als statt der Symphonien unserer grossen Meister Bachs Suiten für Orchester, statt eines Pianofortekonzerts von Mozart oder Beethoven eines von Bach vor uns zu legen und dieselben möglichst getreu nachzuahmen, um die rechte Musik zu finden oder vielmehr wiederzufinden.«

Hat nun der Verfasser den »Ruhmestempel«, den er Bach im vorausgehenden aufbaute, in den letzten Seiten niedergerissen? Durchaus nicht, er war nur gewillt, nicht bloss die Licht-, sondern auch die Schattenseiten der Bachschen Musik vorurteilsfrei darzustellen, und auch der neueren Musik in ihrem Verhältnisse zur älteren Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Wenn man Spittas »Johann Sebastian Bach« liest, so könnte man auf den Gedanken kommen, als seien unsere modernen Meister, mit Ausnahme etwa Beethovens, unebenbürtige »Epigonen« Bachs. Kein Künstler hat aber da von dem andern zu fürchten. Das Gebiet des Schönen ist unendlich gross, auch jenes des Musikalisch-Schönen, es hat also sehr viel darin Platz, und neben die polyphonen Meisterwerke Bachs können sich ruhig die homophon oder wenigstens homophoner gebauten Werke Neuerer stellen. Es geschehe aber nur Gerechtigkeit.

Wir haben Bachs Ansehen nicht geschmälert; unser Urteil gilt ja übrigens ohnehin nur für die gegenwärtige Zeit; denn man täusche sich nicht. Manche, die jetzt als Sterne erster oder zweiter Grösse am musikalischen Himmel glänzen, werden vergessen sein, wenn man Bachs Name noch mit Hochachtung nennen, wenn man sich an seinen polyphonen, also namentlich Orgel- und Klavierwerken erfreuen und begeistern wird. »Wie gewonnen, so zerronnen«, dieses Sprichwort kann man auch auf musikalischen Geisteserwerb anwenden. Vertonungen, welche sich sogleich ins Ohr hineinstehlen, erweisen sich in vielen Fällen wenig widerstandsfähig gegen Veralten. Um von den musikalischen Eintagsfliegen, deren Zahl ja Legion ist, abzusehen, sei auf grössere Sachen hingewiesen, auf so viele Opern, welche ihre Zeitgenossen entzückten, aber jetzt »versunken und vergessen« sind, und nur mehr der Geschichte angehören. Man kann nun nicht sagen, dass Bach um die Gunst des grossen Haufens gebuhlt habe; er war ja, wenn anders Forkel richtig überliefert,[1]) der Meinung, der Künstler könne wohl das Publikum, aber das Publikum nicht den Künstler bilden. Er schrieb, wie gesagt, niemand zu Gefallen, und will daher

1) S. 57.

Digitized by Google

studiert sein. Wenn Schumann schreibt: »Der Genius versteht den Genius vielleicht nur ganz«, so darf man wohl beisetzen: sofort, ohne tieferes Studium, während der gewöhnliche Mensch auf dem Wege des Studiums der einzelnen Theile zum Verständnis des ganzen Kunstwerkes gelangt. Es möge sich daher niemand abschrecken lassen, wenn sich ihm nicht sogleich der Geist Bachs erschliesst. Forkel schreibt bezüglich der letzten Gigue in den englischen Suiten:[1] »Anfänglich will diese Gigue gar nicht klingen; sie wird aber nach und nach immer schöner, und das, was man bei noch unvollkommenem Vortrag für hart und rauh gehalten hat, fängt allmählich an immer weicher, sanfter und angenehmer zu werden, bis man am Ende sich daran nicht satt hören und spielen kann.« Dasselbe gilt von vielen anderen Vertonungen Bachs. Allzugrosse Schwierigkeiten bietet übrigens das Verständnis seiner Werke für den, der im Kontrapunkte bewandert ist, nicht, mit Ausnahme etwa der »Choralvorspiele«, denn die wollen durch Beharrlichkeit bezwungen sein. (S. die Vorrede zu denselben.) Hat man sich aber durch die nicht immer aalglatte Aussenseite unseres Meisters nicht abhalten lassen, und ist man auf den süssen Kern gekommen, fühlt man sich, um mit Spitta zu sprechen[2], von jenem eigentümlichen Bachschen Geiste berührt, dessen Intensität und Farbe niemandem wieder unkenntlich wird, der sie einmal empfunden hat, (»Bachsches Salz« werden wir ihn im Laufe dieser Schrift kurz heissen), so wird einem der Altmeister immer lieber und teurer werden; da wird man dann mit beiden Händen Jadassohns Worte unterschreiben[3]: »Wir staunen ob all der angewandten kontrapunktischen Kunst, die doch hier wie stets bei Bach nur Mittel zum Zweck ist. So kunstvoll das Gewebe der Stimmen auch ist, so sehen wir doch nirgends gesuchte Künstelei; nichts Geschraubtes stört uns. Frei und ungezwungen entwickelt sich das Ganze. Im Tiefinnersten ergriffen durch den geistigen Inhalt des Kunstwerkes, empfinden wir denselben ausgesprochen in jener ernsten Sprache, die Bach redet, eine Sprache, die uns — anfangs vielleicht befremdlich — späterhin um so wundersamer berührt, je mehr wir sie verstehen lernen.«

---

1) S. 19.

2) I. Bd. S. 210.

3) Erläuterungen zu ausgewählten Fugen aus Johann Sebastian Bachs »Wohltemperiertem Klavier«. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Digitized by Google

Einige Bemerkungen über den Vortrag Bachscher Werke.

Es scheint beinahe zum guten Tone zu gehören, bei dem Vortrage der Vertonungen unseres Meisters für Orgel möglichst grau und eintönig, ja langweilig zu registrieren; ein gewisser Heiligenschein »tiefer Gelehrsamkeit« schwebt auf diese Weise um das Haupt des Ausführenden. Ein solcher Vortrag ist aber Willkür und Unverstand, wenn man ihn nicht gar als eine bewusste Täuschung der Zuhörerschaft bezeichnen muss. Denn Bach hatte eine eigene Art, mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel mit einander verband. »Seine Art zu registrieren«, berichtet Forkel[1]), »war so ungewöhnlich, dass manche Orgelmacher und Organisten erschraken, wenn sie ihn registrieren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammenklingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, dass die Orgel gerade so am besten klang, und nur etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registrieren nicht hervorgebracht werden konnte.« Man führe also seine Werke den Zuhörern nicht »grau in grau« vor. Treffend bemerkt Dienel[2]): »Wir vermissen bei Bach die betreffenden Vortragsbezeichnungen, dürfen aber daraus keineswegs schliessen, dass ein gleichmässiger farbloser Vortrag sein Ideal gewesen sei. Auch bei seinen Vokal- und bei anderen Instrumentalkompositionen fehlen diese Zeichen. Warum erlaubt man sich da, Bachsches Feuer hineinzulegen? Warum sollen die Orgelkompositionen in gleichmässiger Langweiligkeit einherschreiten?« Wir hörten einmal von einem berühmten Orgelspieler Bachs grosse *G*moll-Fuge (die zur »Phantasie« gehörige), also eine der bedeutendsten Vertonungen des Meisters, müssen aber gestehen, dass der Eindruck, den sie auf uns machte, durchaus nicht bedeutend war, ja uns ungemein enttäuschte. Das ging so gleichmässig fort, in einer ziemlich klanglosen Registrierung, genau wie wenn die Walze eines Musikautomaten sich auf der Orgelbank befunden hätte.

Schon Schumann, der feinfühlige Künstler und grosse Bach-Verehrer — wie oft findet sich der Name des Meisters, von dem er behauptete[3]), dass man mit ihm niemals fertig werde, dass er immer

1) Forkel. S. 19.
2) S. 8.
3) Gesammelte Werke, Bd. II. S. 172.

Digitized by Google

tiefer werde, je mehr man ihn höre, in seinen Schriften — legte gegen den langweiligen, schwunglosen und unkünstlerischen Vortrag Bachscher Fugen Widerspruch ein, als er bei Gelegenheit der Besprechung von Czernys »Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze« im Jahre 1838 schrieb[1]): »Es ist nichts langweiliger und Bachschem Sinne zuwider(er), als die Fuge monoton abzuleiern und seine ganze Vortragskunst auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beschränken. So eine Regel passt für Schüler. Die meisten der Bachschen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiströses Merkenlassen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.«

Was gute Wiedergabe Bachscher Werke anbelangt, eröffnet sich dem künstlerischen Geschmack der Orgelspieler ein weites Feld. Im Gebrauche des vollen Werkes muss man allerdings vorsichtig sein; zu Bachs Zeiten hatte man im allgemeinen nicht solche Orgelkolosse, wie jetzt, auch hatten die Orgeln weniger Sechzehnfüsse im Manual; es ist also weise Zurückhaltung dringend geboten. Bei einer Fuge wird man z. B. gut thun, in den Zwischenspielen den Tonstrom etwas einzudämmen. Das Thema wird dann um so deutlicher einsetzen, und es ist zugleich der Ermüdung des Ohres vorgebeugt, sonst kann es geschehen, dass man dem Zuhörer ein stellenweis ganz unverständliches nicht endenwollendes Durcheinanderwogen eines betäubenden Fortissimo bietet, das weit entfernt davon ist, einen künstlerischen Genuss zu gewähren. Man wird sich also auch bei Klavierwerken vor einem in Bezug auf Tonstärke gleichmässigen »historischen« Vortrag hüten. Das Klavier hat vor der Orgel den grossen Vorzug, dass man durch stärkeren Anschlag einzelne Stimmen hervorheben und so z. B. Themaeinsätze deutlich vernehmbar machen kann.

Eine wichtige Frage bei Wiedergabe Bachscher Werke ist das richtige Tempo. Wir bemühten uns öfter, einen Laien in polyphoner Musik durch Vorführung von Klavier-Vertonungen Bachs für den Meister zu begeistern. Natürlich ganz umsonst. Er schrie aber ohne Aufhören: »Zu schnell, viel zu schnell!« Es scheint also in gewissen Kreisen die Ansicht zu herrschen, als hätte Bach Blei in den Fingern

1) Daselbst Bd. II. S. 26.

Digitized by Google

gehabt, und doch »nahm er«, wie Forkel überliefert[1]), »bei der Ausführung seiner eigenen Stücke das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wusste aber ausser dieser Lebhaftigkeit noch soviele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, das jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach.« Bach giebt in den seltensten Fällen das Zeitmass an, sondern überlässt die Wahl desselben dem Verständnisse und guten Geschmack des Ausführenden. Es wird niemand eine mit schweren Massen auftretende fünfstimmige Fuge so schnell spielen, wie eine dreistimmige, deren flüchtiges Thema etwa schon an rasche Bewegung gemahnt, oder eine gravitätische, stolz einherschreitende Sarabande so, wie eine leichtfüssige Gigue. Eine Verlangsamerung des Zeitmasses bei Schlüssen wird in vielen Fällen von vortrefflicher Wirkung sein; natürlich darf man in dieser Hinsicht des Guten nicht zu viel thun. Künstlerisch-ästhetisches Fühlen ist eben hier wie überall eine unerlässliche Bedingung.

Bemerkungen, das Studium betreffend.

Man schenke stets dem cantus firmus seine Aufmerksamkeit. Wenn er sich in der ersten Stimme befindet, so macht dies keine Schwierigkeiten, und selbst im Basse wird er leichter verfolgt; befindet er sich aber in einer der Innenstimmen, so heisst es, ihn stramm ins Auge fassen. Die kontrapunktierenden Stimmen sollen nur für sich selbst aufkommen, müssen sie ja doch hinter dem c. f., als der gegebenen Melodie, wenn schon nicht formell, so doch materiell etwas zurückstehen. Man analysiere, wenigstens am Anfange, jede Fuge, und bezeichne die Themaeintritte mit T, beziehungsweise (wenn es verkehrt auftritt) mit V; bei Vergrösserung kann der Buchstabe gedehnter, bei Verkleinerung gedrängter geschrieben werden. Am Schlusse mag man sich ein Schema der Fuge anlegen, wodurch der Stimmeneintritt und Modulationsgang klar wird. S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Bass. Darunter ist zu schreiben I = Tonika, V = Dominante, IV = Unterdominante, III = Mediante u. s. w. Ist es ungewiss, ob man es mit einem Themaeintritt oder mit einem thematischen Zwischenspiel zu thun hat, oder welches die harmonische Beziehung ist, so giebt man

1) S. 12.

Digitized by Google

den betreffenden Ausdruck unter Klammer. Sind mehrere Themas, so stehen mehrere Zeilen über einander. Das erste wird einfach mit T, das zweite mit T_2, das dritte mit T_3 bezeichnet.

Das Schema der *C*-dur-Fuge I. Bd. 3. Folge Nr. 15 würde sich nach dem Gesagten folgendermassen gestalten:

A	T	B	S		T	A	S	B	A	B	B	A	T	A	B	S
I	V	I	V		V	V	I	V	VI	III	V	I	IV	II	I	I

Jenes der kleinen *G*-moll-Fuge III. Bd. Nr. 18.

S	A	T	B		S	A	B	S	B
I	V	I	V		I	III	III	IV	I

Das der grossen *G*-moll-Fuge II. Bd. 2. Folge Nr. 12.

S	A	T	B		S	A	B	T	S	T	B	T	S	A	S	T	A	B
I	V	I	V		I	V	I	III	V	V	VII	I	IV	VI	I	I	I	I

Bei zunehmender Vertrautheit mit dem Baue der Fugen mag dieses mechanische Verfahren entfallen.

Um den Gang der einzelnen Stimmen genauer zu verfolgen, empfiehlt es sich, Sopran und Alt der rechten, Tenor und Bass der linken Hand im Geiste zuzuweisen. Für den »Augenmusiker« giebt es ja keine unmöglichen Spannungen. Bei Stücken mit Pedal wird der Linken bloss der Tenor zugeteilt, es sei denn, dass es sich um einen fünfstimmigen Satz handelt. Im Druck herrscht inbezug auf den Platz der einzelnen Stimmen grössere Freiheit; so wird der hoch geführte Tenor öfters auf das erste System, der tief singende Alt auf das zweite System gesetzt; es ist daher im lehrhaften Interesse zu raten, sich solche Stellen nicht auf die bequemste, sondern auf die oben angegebene Art gespielt zu denken. Der ausgebildete Kontrapunktiker wird sich allerdings auch darüber hinaussetzen können.

Von Abkürzungen, die wir anwenden, merke man: T. = Takt, v. S. = vom Schluss, v. E. = vom Ende, u. f. = und folgende (Takte).

Findet sich neben der Taktbezeichnung ein Ausrufungszeichen z. B. 88!, so will damit gesagt sein, dass der betreffende Takt zwar etwas Bemerkenswerthes böte, dass es aber dem Verfasser nicht wichtig genug erschien, davon eigens Erwähnung zu thun. Der Musikbeflissene möge daher solchen Takten eine besondere Aufmerksamkeit zuwenden, und es wird ihm sicherlich nicht verborgen bleiben, was es da etwa zu bemerken gegeben hätte, zumal solche

Digitized by Google

Taktbezeichnungen mit Ausruf, erst im weiteren Verlaufe der Schrift erscheinen. Was sich im Vorausgehenden oder Nachfolgenden im Texte gesagt findet, wird selbstverständlich in den seltensten Fällen auf Takte, die in dieser Weise bemerkbar gemacht sind, seine Beziehung haben.

Behufs leichterer Auffindbarkeit einiger Stücke beachte man die dem ersten Inhaltsverzeichnisse vorangehende Bemerkung.

Digitized by Google

Erster Teil.

Sonaten, Präludien, Fugen, Toccaten, Phantasien u. s. w., mit Ausschluss der Choralvorspiele.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sechs Sonaten für zwei Klaviere (= Klaviaturen) und Pedal.

*Es*dur, *C*moll, *D*moll, *E*moll, *C*dur, *G*dur.

Bach hat keine Sonaten für Orgel geschrieben, vorliegende waren für das Pedalklavier bestimmt, und sollten seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann für die Orgel vorbilden[1]). Das Klaviermässige macht sich hie und da bemerkbar, wie wir an gegebenem Orte bemerken werden. Man hat an keine Sonaten im modernen Sinne (mit Sonaten- oder Rondoform) zu denken; an sie erinnert aber die Einschaltung eines langsamen Satzes zwischen zwei schnellen.

1. Sonate in *Es* dur.

Wunderbar schön, beinahe möchte man sagen jungfräulich zart, beginnt die erste Sonate (beachte besonders T. 4). Hier tritt sofort eine der Haupteigentümlichkeiten des Bachschen Stiles entgegen, nämlich die Sequenzenform T. 5 und 6. In der zweiten Hälfte dieses Taktes bringt das Pedal das Thema (in freier Nachahmung). Wie lieblich T. 12 u. f. (Steigerung und Wechselspiel der beiden Manuale). T. 17 erscheint das Thema verkehrt, ist aber sofort kennbar.

Das folgende erinnert fast an den Durchführungsteil der modernen Sonate T. 39 u. f. Hier ist ein förmliches Schwelgen auf der Dominante zu verzeichnen, ein Beweis, dass Bach ganz und gar der modernen Musik zuzuzählen ist. Wieder Steigerung, aber reicher gehalten wie das erste Mal. Gegen das Ende zu wird vom verkehrten Thema fleissig Gebrauch gemacht.

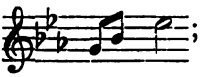
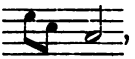
Die folgenden zwei Sätze stehen an Kunstwert wohl hinter dem ersten zurück.

Das erste im Adagio auftretende Thema wird von der 2. Stimme gebracht, sodann beginnt ein sequenzenartiges Spiel mit einem anderen Thema. Nach dem Wiederholungszeichen wird die erste Hälfte des ersten Themas verkehrt vorgetragen, sogleich schliessen sich

1) Spitta, Bd. II. S. 691.

Digitized by Google

wieder sequenzenartige Gebilde an. Gegen Schluss lässt sich das erste Thema wieder hören.

Erfrischend auf das fast ein wenig träge hinschleichende Adagio wirkt der dritte Satz. Diesmal darf auch das Pedal wieder mitthun, aber nur bis zu den Sechzehnteln. Schön und echt Bachisch sind die T. 17 beginnenden Sequenzen. Der Satz wird hier infolge der Pedalbehandlung, besonders, wo es Decimen bringt, vierstimmig. T. 23 und 27 ist ein leiser Anklang an den ersten Satz (T. 4) herauszufühlen. Nach dem Wiederholungszeichen erscheint das Thema verkehrt. Interessant ist der 9. Takt. Bach hatte offenbar auf seinem Instrument im Pedal kein *es* mehr, daher lässt er es bei der Nachahmung einfach aus. Gegen Ende bringt der Meister, wie eine Erinnerung an den ersten Satz  ; dann bringt die zweite Stimme die Antwort (verkehrte freie Nachahmung)  , und wieder ist der Anklang an T. 4 des ersten Satzes zu merken. Beachte die im fünftletzten Takt in der zweiten Stimme auftretende Figur, welche dann von den beiden anderen Stimmen (im Pedal ist sie leicht zu übersehen, weil sie so ungezwungen auftritt) gebracht wird.

2. Sonate in *C*moll.

Fest und energisch beginnen die beiden Oberstimmen in dieser Sonate. Man wird unwillkürlich an zwei Geiger erinnert, die tapfer ausstreichen. Besonders schön ist im 3. und 4. Takt, wie die zweite Stimme in die erste mit Synkopen hineinspielt. Schöne Nachahmungen im folgenden; alles ist kunstvoll und voller Leben. Die Triller weisen auf das Klavier hin. Das Auftreten des Themas in der Dominante T. 31 und 32 bedingt eine Veränderung desselben. Die Instrumente, welche Bach zur Verfügung standen, mochten nur bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$ gereicht haben. T. 36 ist von Bach die Dreistimmigkeit verlassen, indem die linke Hand zwei Töne hat. Das ist noch einmal der Fall nämlich im drittletzten Takt. Interessant T. 39 u. f., wo der Orgelpunkt im Pedal gleichsam vorbereitet ist (welch reges Spiel T. 41 in den beiden Oberstimmen!), während er T. 42 wirklich eintritt, und wie mächtig wirkt er, obwohl sich bloss zwei Stimmen über ihn aufbauen! Dasselbe einige Takte später um eine Quart höher. Nun folgen wieder Sequenzen. Energisch klingen die Trillerketten T. 66 u. f. Zu guter Letzt wird der Anfang der Sonate gebracht.

Digitized by Google

Der Anfang des Largo muss jeden, der für Musik Sinn hat, entzücken. Er gemahnt fast an moderne Instrumentation, und die gehaltenen Töne der rechten Hand erinnern an weiche Horntöne (*Es*-Horn in hoher Lage!). Man ziehe also in der Orgel ein streichendes Zinnregister (Gamba oder Salicional) für die rechte Hand, und für die linke eine gedeckte, dumpf klingende Holzstimme. Der liebliche Gesang kehrt bald in der Dominante wieder; diesmal hat die zweite Stimme die gehaltenen Töne. Nun folgen sequenzenartige Gebilde, während der Bass in die tiefsten Tiefen hinabsteigt. Im folgenden treiben die Oberstimmen ihr Spiel miteinander, indem sie sich gegenseitig übersteigen. Schön sind die letzten drei Takte. Mit einer Halbkadenz schliesst das Stück, worauf sich sogleich der letzte Satz anschliesst.

Dieser ist eigentlich eine Fuge, was aber nicht sofort in die Augen springt, da Bach den Bass zugleich mit dem Führer anfangen lässt. Der Gegensatz ist meist beibehalten. Klangschön T. 16 durch Pedaltiefe. Nun folgt ein regelrechter Zwischensatz, bis das Thema im Pedal erscheint. Ein ganz fremder Gedanke tritt T. 59 auf, ein merkwürdiges, etwas widerhaariges Motiv, man könnte es ein Gegenthema nennen, wenn es der Meister in der Folge zugleich mit dem ersten auftreten liesse, so aber hat es seinen eigenen Gegensatz. Beim Triller T. 75 tritt, wenn man will, Vierstimmigkeit auf, noch mehr T. 81. Nun erscheint wieder T. 86 das Anfangsthema in der ersten Stimme, 2 Takte darauf in der zweiten, und zwar ist es 8 Takte lang kanonisch geführt. Nachdem es auch der Bass gebracht hat, tritt das 2. Motiv wieder auf die Scene, in tiefer Lage, und zwar zuerst von der zweiten Stimme gebracht. T. 130 erscheint das Anfangsthema in der zweiten, und schon einen Takt später in der ersten Stimme, es ist also noch enger geführt. Gegen Schluss Orgelpunkt in der zweiten Stimme. Die Fuge ist jedenfalls ein Meisterwerk. Sie wolle tüchtig durchgearbeitet werden, um dem Verständnis späterer, zusammengesetzterer, vorzuarbeiten.

3. Sonate in *D* moll.

Trägt mehr instrumentales Gepräge. Alles ist voll Leben. Wie erfrischend sind die Synkopen T. 31 und 32. Besonders lebhaft wird es nach dem Ganzschluss T. 48 (bemerke die Sechzehntel-Triolen). T. 85 erscheinen sie in der ersten Stimme; hier klingen sie auf der Orgel beinahe »unorgelmässig«. In der Folge wieder schlichte Sequenzen, die sogleich an Bach gemahnen, auch sind die weniger

Digitized by Google

orgelmässig klingenden Triolen verschwunden. Adagio e dolce. Ein prächtiges, wunderliebliches Stück; es ist wirklich »dolce«, dabei voll »Bachschen Salzes». Die Nachahmungen sind hier so leicht überschaubar, dass sie auch ein im polyphonen Satze weniger Bewanderter verfolgen kann. T. 22[1]). Die beiden Stimmen sind im Kontrapunkt der Oktave umgekehrt, was nicht sofort in die Augen fällt, da der Anfang der zweiten verziert ist. *Vivace.* Der Bass erinnert im Anfang an Streichinstrumente. Triolen. T. 28 klingt hart; unschön klingender Querstand, *f*dur, *a*dur sind ineinander geschoben[2]). Die Folge klingt besonders violinmässig. T. 61 tritt das Anfangsthema wieder auf. Merklich matter wirkt es in Dur T. 73 u. f. Starke Ausweichungen. Das Pedal-*G* T. 111 ist nichts für an weichliche italienische Musik gewöhnte Ohren. Schön die folgenden Übersteigungen. T. 156 Paralleltakt zu T. 28, aber weniger hart klingend, wohl wegen der weiten Lage und weil die leichter zu vernehmende erste Stimme deutlicher auf das Folgende hinweist. Bach bringt den verhängnisvollen Takt noch einmal und zwar in der ersten Fassung, als wollte er sagen: Gewöhnt nur eure Ohren auch an härter klingende Harmonien. (?). Dieser Satz gehört wohl zu dem Bewegtesten, was man für die Orgel übertragen hat.

4. Sonate in *E*moll.

Langsamer Eingang wie bei einer Haydnschen Symphonie. Das Pedal beteiligt sich auch bei der Nachahmung, nur wird der Schluss des Themas »pedalmässig« umgestaltet. Dieselben Töne werden wiederholt nacheinander im Manual und Pedal angeschlagen. Das *Vivace* erwärmt nicht sonderlich, schön sind aber die letzten Takte. Weite Entfernung des Basses von der zweiten Stimme. Unendlich höher dagegen das *Andante.* Da hören wir gleich anfangs echten Bach. Wie schön, wenn, wie T. 4 am Ende, jede von den beiden selbständigen Stimmen ihren Gesang hören lässt. Natürlich müssen die beiden Klaviaturen entsprechend registriert sein, damit sie sich im Tone scharf voneinander abheben. Reich verzierte Sequenzen. Schönes Ineinanderspielen der beiden Oberstimmen. Hier vergisst man wohl ganz und gar, dass man es mit einem im dreistimmigen Satze geschriebenen Stück zu thun hat, so voll klingt es. Bach, der sich an dem Motiv nicht genug thun kann, erinnert in dieser Hinsicht beinahe

1) Ed. Peters, T. 13 nach der Wiederholung.
2) T. 41 hat da Ed. Peters im 2. Achtel *e* statt *d*, was schrecklich klingt.

Digitized by Google

an Schubert. T. 34. Letztes Achtel »romantisch« klingend (man lasse nur das *as* und *h* auf sich einwirken und vergesse nicht das im Geist fortwirkende *fis* des Basses). Pedanten könnten sich hier und im 2. Viertel des nächsten Taktes an den nachschlagenden Oktaven stossen. Wunderhübsch die T. 38 beginnende Pralltrillerkette in der zweiten Stimme. Schön die Stelle mit den Sechzehnteln im Pedal. Bach bringt noch einmal sein liebes Thema. Trugschluss. Sodann wird die erste Stimme zur zweiten gemacht. Das *Allegro* ist wieder Anfängern in der Polyphonie zu empfehlen, da es sehr leicht überschaubar ist. Triolen-Instrumental-Sequenzen von grosser Beweglichkeit (zweistimmig). Bei der Nachahmung im Pedal vereinfacht Bach die Triolen. Schliesslich könnte man den ganzen Satz eine Fuge in Giguenform nennen. Ein reizendes Stückchen, wenn auch für die Orgel der Meister nie so frisch und beweglich geschrieben hätte.

5. Sonate in *C* dur.

Beginnt ganz konzertmässig. Der Orgelpunkt T. 9 u. f. sehr schön und Ernst verleihend. Sehr kunstvolle Sequenzen. Nach dem Anfangsmotiv (man übersehe nicht die Umkehrung des 2. Taktes des Themas im Kontrapunkt der Oktave im 4. T.) einfachere aber sehr hell gehaltene (weil in höchster Höhe des Bachschen Instruments) Sequenzen. Wieder Orgelpunkt (eine Quinte höher). T. 42 u. f. wirkungsvoller Orgelpunkt auf dem tiefsten Ton des Pedals. Schön die gehaltenen Töne der Oberstimmen und die kurzen des Padals T. 60 beginnend. Anfangsmotiv in der Unterquinte, sodann in der Untermediante. Tonleiterartige Gänge. T. 110 ist eigentlich vierstimmig. Wiederholung von bereits Gebrachtem. Dieser Satz ist sicherlich der längste unter allen 6 Sonaten.

Largo. Sehr schön. Trotz des reichen Aussehens nicht übermässig verziert; es muss auch das Tempo sehr langsam genommen werden. Sehr frisch machen sich die vier nacheinander anzuschlagenden $\bar{\bar{a}}$. Echt Bachisch sind T. 13 und 14 (letzterer die Umkehrung von 13) auch 19 und 20. T. 22 erscheint das Thema in Dur in der zweiten Stimme. T. 24 ist am Ende ein kleines Ritardando angezeigt (dann modern klingend). Nun folgt schon Dagewesenes, aber auf einer anderen Tonstufe. Schön T. 21 und 22 v. S. Man übersehe die späteren Themaeinsätze nicht.

Das Allegro ist charakterisiert durch die vielen Synkopen. T. 29 tritt eine Art Seitenthema ein, welches auch der Bass bringt. T. 43

Digitized by Google

tritt wieder das 1. Thema auf und zwar in Moll (in der zweiten Stimme). T. 74 zieht ein dunkles Wölkchen über den musikalischen Himmel, der bis jetzt so heiter gewesen. T. 79 Nachahmung des Themaanfanges im Bass. Man beachte die Themaeinsätze im Folgenden. T. 123 Nachahmung des zweiten Themas im Pedal. Im Schlusstakt das erste *doppio*, sowie T. 84 die erste »Untersteigung«, die uns in Bachs Werken begegnet: es tritt nämlich die zweite Stimme unter das Pedal.

6. Sonate in *G* dur.

Dieser Sonate merkt man wohl am meisten an, dass sie nicht für Orgel gedacht war. Schon der Anfang ist ganz instrumental. Man denke sich die erste und zweite Stimme von je zehn Violinen besetzt, dazu entsprechend viele Violoncelle und Kontrabässe, und man wird sehen, welche Wirkung der zweistimmige Satz in diesen sieben Takten hervorbringen kann. Welch heiteres Spiel entfaltet sich dann zwischen den beiden Oberstimmen, man wird fast an Haydn gemahnt. T. 37 beginnen höchst einfache Sequenzen (gebrochene Akkorde). T. 53 erscheint das Thema in der Oberstimme etwas verändert und in Moll, 5 Takte darauf ganz verstohlen in der Unterstimme. T. 58 der erste Querstand, der uns bei Bach begegnet, aber noch nicht so unangenehm wirkt. In der Folge wird das Thema gar eng geführt und zwar zweimal, bis es sich in einen Gang auflöst. Nun folgen wieder die schon gehörten einfachen Sequenzen aber mit Umkehrung der Stimmen, auch eine Quinte höher. T. 101 taucht das Thema mit etwas verziertem Anfang in der zweiten Stimme auf in Moll, um dann in der Oberstimme mit ebenfalls verändertem Anfang beantwortet zu werden (es erscheint wieder der Querstand). Die folgenden Sequenzen sind künstlicher, auch läuft es in harmonischer Beziehung nicht so glatt ab. Wieder Engführung des Themas, sodann sehr laute Sequenzen; erste Stimme in höchster Lage, beide haben Sechzehntel. Schöner Orgelpunkt auf $\underline{D}$. Zum Schluss treten die 20 Geiger wieder auf und vierstimmig — das $\bar{g}$ ist im Einklang verdoppelt — endet dieser heitere Satz, der sogar einem wenig Erleuchteten nicht »mathematisch« vorkommen mag. Wehmütig hebt dagegen das Largo an. Das zweite Manual muss stärker registriert werden als das erste, damit der Gesang vor der hoch begleitenden ersten Stimme gebührend hervortrete. Kunstvoller Rhythmus! Nach dem Wiederholungszeichen erscheint ein neues Thema, nach 8 Takten das erste, eine Quinte tiefer als bei seinem

Digitized by Google

ersten Auftreten, daher dunkler gefärbt, namentlich der Schluss. Mit diesem herrlichen Largo kann sich das folgende Allegro, was Kunstwert anbelangt, wohl nicht messen, das wird sofort durch das Anfangsthema klar, dem eine gewisse Kurzathmigkeit nicht weggeleugnet werden kann und das sich überhaupt wenig gefällig darstellt. T. 15 Engführung. T. 19 tritt ein neues (anmutiges) Thema auf. Schöne Sequenzen mit gehaltenen Tönen. T. 31 tritt das Thema »heimtückisch« (wohl für jedes Ohr unhörbar) in der zweiten Stimme auf, um nach einem halben Takt von der ersten nachgeahmt zu werden (also eine noch grössere Engführung), dasselbe geschieht dann eine Quinte höher. Sequenzen, Ausweichung nach *Fis* dur. T. 54 tritt das Thema wieder ganz unverändert auf, während im Vorausgehenden der Anfang (einige Male) etwas verändert (ausgeschmückt) war, sodass man erst durch die Zweiunddreissigstel-Figur aufmerksam wird. T. 59 Thema in der zweiten Stimme. T. 67 findet sich eine Bassfigur, die schon aus dem Vorausgehenden bekannt ist; sie wird noch zweimal gebracht (jedesmal eine Terz tiefer). Zum Schluss der Sonate müssen wir sagen, dass es Bach verstanden hat, trotz des weniger vorteilhaften Themas, den Satz sehr schön zu gestalten, indem er es wohlweislich etwas stiefmütterlich behandelte.

Eine Variante zum Mittelsatz der 4. Sonate

findet sich in der Griepenkerlschen Ausgabe (Edition Peters), sie steht eine kleine Terz höher als die endgiltig angenommene Leseart und ist bedeutend einfacher als diese, und ohne Zweifel früher entstanden. Dies geht auch daraus hervor, dass Bach auf den in *E* moll stehenden 1. Satz, den 2. nicht in *D* moll ohne Verbindung folgen lassen konnte. Er ist an und für sich betrachtet von hoher Schönheit, aber, mit der zweiten, reichen Fassung in *H* moll verglichen, nimmt er sich beinahe ärmlich aus, und die höhere Tonlage lässt ihn noch weniger gewichtig erscheinen.

Wir verlassen jetzt den dreistimmigen Satz, nachdem wir gesehen, was der Meister schon in ihm zu leisten vermochte, und wenden uns den »reinen« Orgelwerken zu, wo uns erst Bach in seiner ganzen Grösse erscheinen wird.

Digitized by Google

Sechs Präludien und Fugen für Orgel.

Erste Folge Nr. 1—6.

*C*dur, *D*dur, *E*moll, *F*moll, *G*moll, *A*dur.

1. Präludium und Fuge in *C*dur.

Ein sehr glänzendes Stück; hat anfangs etwas Trompetenmässiges, viele Naturtöne. T. 17 ganz orchestermässig gedacht (Bassgang mit Posaune). Besonders lebendig wird es mit T. 30. Sechzehnteltriolen. T. 35 beginnt es in der rechten Hand zu rollen, wuchtige Akkordschläge unterbrechen die Läufe. Die Oktaven im drittletzten Takt sind durch die Fünfstimmigkeit (oben enge Harmonie) herbeigeführt.

Die Fuge ist eine der bewegteren. Das merkt man sogleich aus dem Thema. Etwas ganz Aussergewöhnliches ist die Beantwortung des Themas in der Unterdominante. T. 9 würde man den Eintritt des Pedals erwarten, währenddem tritt der Tenor noch einmal auf (wieder Unterdominante). Dieses setzt T. 23 ein, bringt aber nur so beiläufig den Anfang des Themas und verstummt bald wieder (man kann aus dieser Eigentümlichkeit einen Schluss auf die Entstehungszeit des Werkes machen, nämlich es gehört einem früheren Zeitabschnitt des Meisters an). T. 29 plötzliche Vierstimmigkeit. Sehr schönes, durch Synkopen belebtes Zwischenspiel. T. 47 freudiges Emporstreben, dürfte aus einer Symphonie Haydns sein (Kontrabässe hoch geführt, wie so häufig bei ihm). Sehr wirkungsvoller Orgelpunkt. Läufe wie im Präludium. Das Moll im drittletzten Takt erinnert uns an den Titel (aber auch nur den Titel) eines Schumannschen Kinderstückes, der lautet: »beinahe zu ernst«; inmitten des lebensfrohen Stückes ist man auf die beiden schmerzlich klingenden Takte gar nicht gefasst. Eigentümlich an dieser Fuge, welche in modulatorischer Hinsicht äusserst einfach gebaut ist, ist das oftmalige Auftreten des Themas in der Tonika.

2. Präludium und Fuge in *D*dur.

Eine Handschrift hat in der Überschrift den Beisatz »concertato«. Spitta nennt diese Vertonung[1]) eine der »blendendsten« Komposi-

1) I. Bd. S. 404.

Digitized by Google

tionen des Meisters und ist der Meinung, dass sie für eine bestimmte Gelegenheit, etwa für eine von seinen Kunstreisen gesetzt wurde. Würdevoll der Orgelpunkt auf *A* (bemerke darüber die im Kontrapunkt der Oktave abgefassten Stimmen). Nach einer »Generalpause« setzt das Pedal mit einem Orgelpunkt auf *Fis* ein, was von gewaltiger Wirkung ist. Zweiunddreissigstel. Tremolo. Das T. 20 auftretende, sich oft wiederholende Motiv erinnert lebhaft an die Doppelfuge in Händels *Fis*moll-Suite. Die erste Stimme ist dort um einen Takt kürzer, der kurz abbrechende Schluss in Achteln aber, und der synkopierte Gegensatz sind Note für Note gleich. T. 26 u. f. schön thematische Sequenzen; lieblich der darauffolgende dreistimmige Satz in hoher Lage. T. 51 u. f. klingt ganz orchestermässig, bemerke die Steigerung bei der viermaligen Wiederholung. T. 62 und 63 scheinen auf zwei verschieden registrierte Klaviere hinzuweisen. Wieder viermalige Steigerung. Bemerke das wiederholt von der linken Hand angeschlagene $\bar{d}$. T. 87 und 88 hört man förmlich die Violinen (Viola?). Äusserst gemessen, majestätisch ist das Adagio. Das kühn nicht bloss in Oktavenintervallen geführte Doppelpedal bringt eine Vollstimmigkeit und eine Gewichtigkeit in diesen Teil der Vertonung, wie er wohl kaum überboten werden kann.

Das Fugenthema gehört zu den bewegtesten, frischesten — beinahe mächten wir sagen mutwilligsten — (betrachte nur den Schluss, wie es sich in die Tiefe stürzt, um dann sogleich wieder in die Quinte emporzuschnellen), die jemals für Orgel geschrieben wurden. Wie schön fügt sich der einfach gehaltene Gegensatz zum Thema. Wo im Thema die »kecken« (Spitta) Pausen sind, bringt er Sechzehntel. T. 51 die kurzen Synkopen im Sopran. T. 54 die Pausen des Themas bedeutend verlängert. T. 59 reizendes Zwischenspiel, enge Harmonie, die beharrliche Figur in der zweiten Stimme, der kurz angeschlagene Bass im Tenor. T. 77 Themaanfang wiederholt, schön die nahe beieinander liegenden, den Gegensatz bildenden Stimmen. T. 82. Das Thema wird an den Sopran weitergegeben, dieser wiederholt aber zuvor einen Teil. T. 91. Man würde den Themaeinsatz eine Oktave tiefer erwarten, bezw. das folgende eine Oktave höher, vielleicht wollte Bach den Manualumfang $\bar{\bar{c}}$ nicht überschreiten. Wieder Fortsetzung des Themas in einer anderen Stimme. Sehr wirkungsvoll, ganz modern klingend T. 112, das wiederholt angeschlagene $\bar{a}$ lässt förmlich die beiden Trompeten des Orchesters hören, dazu die Bassfigur. T. 121 u. f. vollgriffige Schläge zum Thema im Bass. Der Schluss ist ganz und gar virtuosenhaft, zuerst die gebrochenen

Digitized by Google

Akkorde, auf die beiden Hände und das Pedal verteilt, dann das grosse Solo desselben. Treffend bemerkt Spitta: »Bei diesem Wirbeltanz der Töne, der nach dem Schlusse zu toller und toller wird, lernt man die Worte des Nekrologs würdigen[1]): »Mit seinen zweenen Füssen konnte er auf dem Pedale solche Sätze ausführen, die manchem nicht ungeschickten Klavieristen mit fünf Fingern sauer zu machen genug werden würden«. Einer der berühmtesten Klavierkünstler der Gegenwart, Eugen d'Albert, hat die glänzende Vertonung für Klavier übertragen.

3. Präludium und Fuge in *E* moll.

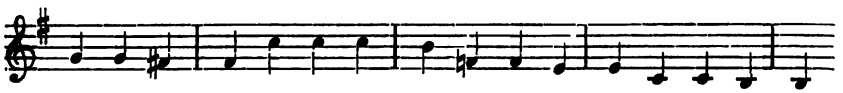
»Geschüttelte« Zweiunddreissigstel à la Buxtehude. Unerwartet wirkt das *Gis* T. 10. Interessant ist die Hervorhebung je eines Tones, der zuerst allein angeschlagen wird, worauf Akkorde als »Begleitung« angeschlagen werden. Die Melodie sickert auf diese Weise von der ersten in die vierte Stimme hinunter. Energisch klingen die hinaufstürmenden Decimen im Pedal im vorletzten Takt. Schöner ruhiger Schluss, aber unversöhnt (kein Dur)[2]).

Ein prächtiges Stück ist die verhältnismässig kurze Fuge. Dem Thema wohnt ein eigener Reiz inne, es schleicht so still dahin, und der Mordent verleiht ihm ein so eigentümliches Gepräge. Schönes zweistimmiges Zwischenspiel T. 15 mit Zug nach oben. T. 19. Wie schön sich das Thema von den begleitenden Stimmen abhebt! (Das

---

1) Myler bei Spitta. I. Bd. S. 403.

2) Spitta schreibt über dieses Stück (I. 401): »Das Präludium beginnt mit rollenden Passagen, leitet aber schon vom elften Takte an in eine ruhigere Entwicklung über, aus der das ernst sinnende Antlitz des Künstlers unverschleiert hervorschaut. Das ist jene erhabene Melancholie, die als tiefer Grundton so viele, ja wohl die Mehrzahl der Bachschen Kompositionen durchzieht; nur Beethoven noch war ähnlicher und gleich ergreifender Stimmungsäusserungen mächtig, wenn sie gleich eine andere Farbe tragen! Wie tiefe Seufzer irrt es, von nachschlagenden, unwillig abwehrenden Akkorden begleitet durch die Stimmen



Dann bäumt sich wohl das Pedal gewaltig in die Höhe, zuletzt in mächtigen Decimensprüngen, aber umsonst — es gilt sich zu ergeben!« Wir setzen diese Stelle hierher, für den Fall, dass vielleicht der eine oder andere unserer Leser die Worte Spittas aus dem Präludium herausliest, uns ist es nicht beschieden.

Digitized by Google

Pedal setzt nach längerem Schweigen ohne das Thema ein, ein Fall der sich bei dem späteren Bach nicht mehr findet.) Herrlich der dreistimmige Satz mit dem Thema T. 27 u. f., das ist wie aus Zucker gebaut. Im viertletzten Takt am Anfang plötzliche Vierstimmigkeit. Klassisch schön ist der Eintritt des Pedals und die Einfachheit, mit der es noch das Thema bringt, worauf nach ein paar Akkorden der Schluss. Wir möchten diese Fuge als ein »Kabinettstück« unter Bachs Orgelwerken bezeichnen[1]).

4. Präludium und Fuge in *F*moll.

In ruhiger Pracht, gleichsam wie ein in die dunkle Nacht hinaufragender Felsenriese, steht das Präludium mit seinen zuerst aufgelösten, dann wirklichen Orgelpunkten da. Weich dahin fliessende Sexten. Kühne Gegenbewegung mit Decimensprüngen in der rechten Hand, während aus der Tiefe das starre *F* des Orgelpunktes heraufsummt. Sequenzen und Nachahmungsformen in wohlthuender Gegenbewegung. Schön der Übergang des gehaltenen *C*-moll-Akkordes in den Dominantseptimenakkord von *B*-dur mit Stimmenvermehrung T. 26. Orgelpunkt auf der Dominante (auf *C*!). Diesmal beginnt die linke Hand. Wieder ertönen Sexten, und zwar geht es in »grausige« Tiefen hinab. Parallelstelle zu einer früheren. Herrlich das Folgende mit dem Halbtonmotiv. Die Wirkung der Untersteigung T. 65 und 66 geht für das Ohr verloren, da eben die erste Stimme keine andere Klangfarbe hat wie die zweite.

---

1) Wir fanden diese Fuge in einer Sammlung von Orgelstücken, man hatte aber das Thema des Mordentes*) beraubt. Wie das lahm klingen mag! Der Herausgeber dieses Sammelwerkes hatte sich einer argen ästhetischen Sünde schuldig gemacht. Handelte es sich um eine Sammlung von Stücken beim gottesdienstlichen Gebrauch, so hätte er es lieber beiseite lassen sollen, als ihm den Lebensnerv zu unterbinden.

*) Riemann verlangt beim Mordent immer die kleine Untersekunde (Musiklexikon S. 704), selbst wenn das betreffende chromatische Zeichen fehlt, Spitta dagegen verwahrt sich hier auf das nachdrücklichste gegen die kleine Sekunde, »weil in diesem Falle das Ohr h für die Tonika zu halten gezwungen ist«, während durch die grosse Sekunde, »das durchaus geforderte Gefühl der schwebenden Quinte klar geweckt wird«. Wir möchten uns hier unbedingt auf die Seite Spittas stellen. Die grosse Sekunde entspricht viel mehr dem Herben, das sich so oft in Bachs Vertonungen findet, während die kleine fast geziert erscheint. Die Behauptung Riemanns bezüglich der kleinen Sekunde beim Mordent scheint uns überhaupt unhaltbar.

Digitized by Google

Schmerzlicher Aufschrei im siebentletzten Takt, elfstimmig! alle zehn Finger beschäftigt, es fehlte nur noch, dass das Pedal doppelt wäre. Reissende Zweiunddreissigstel-Läufe. Wie einfach und klar ist dieses Präludium gebaut und doch welche Wirkung! Es müsste auch auf einen Menschen ohne musikalische Studien einwirken.

Fünfstimmige Fuge. Thema kurz aber durch den Sprung von *as* in die verminderte Unterseptime sehr charakteristisch. Gegensatz nicht strenge beibehalten, nur der Rhythmus und die Gegenbewegung. Manche Schönheiten der Fuge gehen auf der Orgel verloren, aus dem einfachen Grunde, weil man auf ihr einzelne Töne, welche auf demselben Manual erklingen, vor anderen nicht hervorheben kann. So geht T. 18 die charakteristische verminderte Septime an dem Ohre des Zuhörers spurlos vorüber, verdeckt durch eine höhere Stimme, welche aber, sich dem Thema unterordnend, zurücktreten sollte; auch die Fortsetzung des Themas wird erbarmungslos durch diese andere Stimme unbemerkbar gemacht. Selbst auf Orgeln mit modernster neuerer Technik wird sich dieser Übelstand nicht heben lassen. T. 29 Thema in die tiefste Tiefe hinabsteigend. T. 38 schon eine Engführung. In der oberen Stimme sind nach dem Septimensprung zwei Takte eingeschoben. Bemerke die scharfe Dissonanz in den beiden äusseren Stimmen im letzten Achtel (T. 39), welche man im Zusammenhange gar nicht merkt. Sequenz mit einer Kette von Synkopen als Zwischenspiel (T. 60—63). T. 65 u. f. homophon. Gehöroktaven; auch T. 70—71, welch letztere aber mehr in die Ohren fallen. T. 75 und 76 wieder eine auf der Orgel unausdrückbare Untersteigung. Im Dur, wie hier, klingt das Thema ungleich harmloser. T. 104. Folgen zweier Quarten. Schöne Sequenz, zuerst dreistimmig. Diese Stimmführung T. 123

hätte den »Generalbasslehrern« wohl ein leichtes Frösteln verursacht. Das Thema geht hier für das Ohr wieder spurlos verloren. Im elft- auf den zehntletzten Takt haben wir wirkliche Oktaven, und zwar noch dazu Verdoppelung des Leittones; gemildert wird die Fortschreitung dadurch, dass die obere Stimme sich eine Stufe nach abwärts bewegt; in der Folge finden sich noch einige Ohrenoktaven, was wohl durch den fünfstimmigen Satz bedingt sein mag.

Digitized by Google

Sehr schön der homophon gehaltene Schluss. Der Anfang des Themas spukt herum, und wenn man will, kann man dasselbe noch einmal heraushören. (Im Bass beginnend und sich in der »Solostimme« fortsetzend.) Am Schlusse kein freundliches Dur, sondern starres Moll bei Sechsstimmigkeit. Diese Fuge ist sehr farbenprächtig, was einen bei der Fünfstimmigkeit nicht Wunder nehmen darf; sollte ihr künstliches Stimmengeflecht ganz zur Geltung zu kommen haben, so hätte man sie auf mehrere Instrumente von verschiedenem Toncharakter zu übertragen, da es bis zum Augenblick kein Instrument giebt, das die Möglichkeit gewährt, jede einzelne Stimme deutlich hervortreten zu lassen. Die Orgel erweist sich aber in diesem Falle als ein unvollkommener Dolmetsch der grossen Gedanken unseres Meisters.

5. Präludium und Fuge in *G*moll.

Das Präludium könnte ebensogut Phantasie heissen; es hat rhapsodischen Charakter. T. 20 u. f. Enharmonisches Hinabgleiten in die Tiefe. T. 31. Folge von vier doppelt verminderten Septimenakkorden. Im nächsten Takte beginnt ein wunderbares Sichhinaufarbeiten aus der Tiefe, vom Dunkel zum Lichte! T. 39. Tiefe ernste Basstöne bei Fünfstimmigkeit, das Pedal erreicht »die grössten Meerestiefen«.

Das Thema der Fuge ist sehr schön und ausdrucksvoll zu nennen. Die viermalige Wiederholung des $\overline{es}$ und $\overline{d}$, sowie T. 4 erinnern an die nordische Schule; der Schluss ist ganz Buxtehudisch. Gegensatz meistens beibehalten. Schön der dreistimmige Satz in weiter Harmonie T. 20 u. f. und die Untersteigung T. 24. Am Schlusse des Taktes dürfte ein kleines *rit.* von sehr schöner Wirkung sein. Zweistimmigkeit! Sehr gefällig. T. 46 taucht plötzlich eine neue Stimme auf, um aber sofort wieder zu verschwinden, ein Zeichen, dass die Vertonung nicht aus der Zeit von Bachs höchster Meisterschaft stammt. T. 52 (bezw. 53) schönes Zwischenspiel mit den in Quartenschritten beginnenden Nachahmungen. Der Schluss ist glänzend, konzertmässig; zuerst Pedalsolo, dann Zweiunddreissigstel, ein Schlag, und wieder rollende Gänge. Die letzten Takte erinnern etwas an jene des Präludiums. Diese Fuge ist so recht ein Beweis, welchen Wert ein gut gewähltes Thema hat. Vorliegendes mit seiner Lebendigkeit, mit seinen wiederholt angeschlagenen Tönen

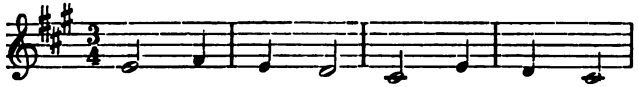
Digitized by Google

durchdringt das ganze Stück und macht es so zu einem der allerlebendigsten und erfrischendsten[1]).

6. Präludium und Fuge in *A*dur.

Das Präludium ist sehr rauschend gehalten im Buxtehudeschen Stil mit zerlegten Akkorden. Sehr klar und durchsichtig.

Das Thema der Fuge wird niemand zur Begeisterung hinreissen, ja man könnte es vielleicht sogar missgestalt nennen. Es ist nämlich in Periodenform geschrieben, und der Vordersatz lautet:



nun würde man erwarten, dass der Nachsatz auch vier Takte hätte und so die achttaktige Periode vollendet würde, währenddem erscheinen fünf Takte, man hat also das Gefühl, dass ein Takt zuviel ist. Es ist ja überhaupt eine eigene Sache mit den periodisch gebauten Themen. Man sehe nur wie lendenlahm das, eine achttaktige Periode bildende Thema in Mendelssohns fünfter Orgelsonate vorüberzieht!

Es gleicht einem Hexameter, in dem sich keine einzige Cäsur findet, und bei dem noch die Versfüsse mit den Wortfüssen zusammenfallen[2]). Darum will sich in genannter Fuge kein rechtes Leben entwickeln. Die Vermutung stände nun dafür, dass unser Meister trotz des weniger vorteilhaften Themas etwas Herzerfreuendes liefern werde, man fühlt sich aber gründlich getäuscht; die Fuge mit dem bockbeinigen, hinkenden Thema gehört gewiss zu den unschönsten Erzeugnissen des Meisters. T. 34 nachschlagende Quinten

---

1) Wir teilen Spittas Ansicht nicht, wenn er von der Fuge als einem mit Strenge, Tiefsinn .... ausgeführten Bilde und von ihrem keuschen Ernst spricht (I. 401). Griepenkerl, der gewiss ein Kenner Bachscher Musik ist, schreibt unter Klammern *Allegro* vor, ebenso die Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

2) Z. B. Romae moenia terruit impiger Hannibal armis,
Sparsis hastis longis campus splendet et horret.

Digitized by Google

in den beiden Unterstimmen, die Oberstimme ist auch in gerader Bewegung geführt. Zwischenspiel aus den beiden ersten Takten des Themas gebildet. T. 97 nachschlagende Oktaven. T. 137 wird das reizlose Thema enggeführt. Beim Eintritte der Fünfstimmigkeit wird man etwas gewahr, dass man es mit Bach zu thun habe, aber erwärmt wird der Hörer nicht mehr[1])

Die Edition Peters bringt eine Variante beider Stücke (die erste Fassung). Das Präludium möchten wir in dieser ersten Fasssung vorziehen. Die Fuge mit dem auch in harmonischer Beziehung eine sehr zweifelhafte Rolle spielenden Thema steht dort im $^3/_8$ Takt.

Sechs Präludien und Fugen für die Orgel.

Zweite Folge Nr. 7—12.

In *C*moll, *D*moll, *D*moll, *F*dur, *G*dur, *G*moll.

7. Phantasie und Fuge in *C*moll, $^6/_4$.

Die Phantasie ist ein grossartiges Stück Bachs. Welch herrliches Nachahmungsspiel entwickelt sich über dem sieben Takte ausgehaltenen *C* des Pedals! Nun bringt auch dieses das Thema. T. 11 tritt im Bass ein neues Motiv auf, das dann aufs beste verwendet wird. Schön T. 20 mit den mächtigen Pedaltönen und fünfstimmig schliessend. Nun folgt Wiederholung des Anfangs in der Dominante; diesmal fängt die zweite Stimme an. Die T. 25 im 2. Achtel auf die verminderte Quinte folgende reine ist ganz ungefährlich, da das $\bar{c}$, welches eigentlich ein langer Vorschlag ist, sofort dem *h* Platz macht. T. 31 u. f. Kunstvolles polyphones Gefüge; das Motiv von T. 11 erscheint auch umgekehrt. Wie schön, wohlthätig belebend, wirken die Sechzehntel im Tenor T. 45. Dieses

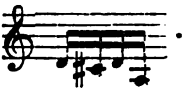
1) Ganz unverständlich ist uns, was Spitta schreibt (I. 581): »Mit ihrem Charakter steht die Fuge ganz allein unter Bachs Orgelstücken; scheinbar dem Wesen des Instruments entgegen hat er ihr etwas durchaus Weibliches gegeben, was mit holder Innigkeit (!) durch alle Fasern des Organismus dringt ... Reizend sind die spielenden Ansätze zu Engführungen, bis sich eine solche wirklich in voller Grazie entwickelt. Vom 153. Takt an nimmt die Stimmung eine wunderbare Intensität an, die Kontrapunkte umschlingen wie liebende Arme das Thema (?), das in lächelnder Schönheit (?!) von Takt 161 an noch einmal vorübergeht.« Wir dagegen möchten der Fuge als Motto die Worte Horaz' vorsetzen: »Interdum dormit bonus Homerus«. Oder sollten wir gerade bei diesem einen Stücke gegen die Schönheiten des Meisters blind sein?

Digitized by Google

Stück zeigt schon eine grosse Meisterschaft Bachs im polyphonen Stile; ästhetisch hätte es aber gewonnen, wenn das erste Motiv nicht von dem geringwertigeren zweiten verdrängt worden wäre.

Thema der Fuge sehr ausdrucksvoll. Gegensatz sehr frei behandelt. Das $\bar{a}$ in der ersten Stimme T. 11 sieht von der Mollumgebung ab. T. 26 merkwürdige harmonische Unterlage des Themas; erscheint beinahe ein wenig hart. T. 57 tritt ein neues sehr einfach gehaltenes Thema mit einem in den Grundzügen wenigstens stets beibehaltenen Gegensatz auf die Bühne. T. 104 erscheint wieder das erste Thema, welches dem zweiten ganz und gar das Feld geräumt hatte; dieses hinwiederum zieht sich jetzt gänzlich von der Öffentlichkeit zurück. Ungewöhnlich klingt das 6. Achtel des vorletzten Taktes.

8. Präludium (nach andern Toccata) und Fuge in *D*moll



Toccatenartiger Anfang. T. 22 und 23. Schöne Sequenzen mit Dissonanzen in engster Lage. Es wird im folgenden auf dynamische Gegensätze gerechnet. T. 51 und 52 fünfstimmig! T. 56. Die Septime aufwärts geführt, weil der zweistimmige Akkord gar zu leer geklungen hätte. T. 63. Merkwürdig die Aufeinanderfolge zweier verminderter Quinten (1. und 3. Viertel). T. 79. Grosse Übersteigung. Sehr wirkungsvoll der Triller T. 93 bei Siebenstimmigkeit in enger Lage und der mächtige Orgelpunkt am Schluss. Diese Toccata (oder Präludium) hat ganz konzertmässigen Charakter; sie ist sehr einfach gebaut und darum leicht überschaubar. An Grossartigkeit des Gedankens wird sie jedenfalls von der anderer *D*moll-Toccata weit übertroffen. Das Thema der Fuge ist sehr schön gebaut, die vielen Synkopen gewähren ihm einen eigentümlichen Reiz. T. 26 tritt eine Art Seitenthema auf, das oft kanonisch geführt ist und sich in der Folge sehr breit macht. T. 43 tritt das erste Thema ganz unvermerkt in der zweiten Stimme auf. T. 58 bringt der Tenor seinen Anfang, geht aber bald in das Lager des zweiten über, das jetzt einigemale in drei Stimmen kanonisch vorgetragen wird. T. 71 u. f. schöner dreistimmiger Satz in weiter Lage. T. 101 Beginn der Engführung in den beiden äusseren Stimmen. T. 118 Tenor sehr hoch gelegen. Im folgenden fallen die Oktaven, welche je auf den guten Taktteil treffen, stark ins Gehör. T. 131 Eng-

Digitized by Google

führung und einige Takte später grosse Übersteigung. Das 2. Viertel von T. 159 wird wohl nur durch die Parallelstelle zwei Takte voraus verständlich. T. 212. »Ausgesextet« (!) in der ersten Stimme. Freier Schluss erinnert an das grosse *C*moll-Präludium.

Diese lange Fuge ist sehr kunstvoll gebaut; sie hätte unbedingt gewonnen, wenn dem zweiten gangartigen Thema, das mit dem ersten, zu Engführungen so geeigneten, in gar keinen Vergleich gesetzt werden kann und ihm etwas fremd gegenüber steht und sich nur immer mit sich selbst beschäftigt, kein so grosser Spielraum eingeräumt worden wäre.

9. Präludium und Fuge in *D*moll.[1])

Das erste »Manuale«, das uns in Bachs Orgelwerken begegnet. Es fliesst lieblich dahin; von Nachahmungen ist nicht viel zu entdecken. Schön die Vollgriffigkeit T. 19 und 20 in der rechten Hand. T. 23 ein »Händelscher« Schluss mit nachschlagender Quinte. Von T. 24 beginnend erhebt sich der Gesang immer höher und höher. Die Stücke ohne Pedal haben einen eigentümlichen Reiz, wie schon aus diesem Präludium ersichtlich ist; vielleicht liegt er gerade in der Beschränkung, ähnlich wie dies beim dreistimmigen Satz der Fall ist.

Die Fuge war ursprünglich für Violine geschrieben, wo sie in *G*moll steht. (Fugen für Solovioline werden in neuerer Zeit wohl nur wenig geschrieben worden sein; denn die Geige kann wohl herrlich singen, auch Doppelgriffe hören lassen, aber die Polyphonie im eigentlichen Sinne ist ihr versagt.) Durch Übertragung für die Orgel kann also die Fuge nur gewonnen haben, und Bach muss sich bei dieser Übertragung vorgekommen sein, wie ein Maler, der eine Bleistiftskizze in Öl malt. Allerdings lässt der Meister etwas von der früheren Fassung durchschimmern, wenigstens für den, der die Violinfuge kennt — ein eigentlicher, orgelmässig fortfliessender Gegensatz fehlt, er ist durch Akkordschläge ersetzt. Schön T. 14. Die Engführungen im folgenden finden sich natürlich in der Urform nicht. T. 26 Fortsetzung des Themas in einer anderen Stimme. T. 29 und 30 Untersteigung. Schöner Orgelpunkt. Hierauf tritt besonders das Geigenmässige hervor. T. 60 und 61. Vollgriffig. T. 63. Thema verkehrt (wie auch in der Urform). Man betrachte aufmerk-

1) Griepenkerl schreibt: »Präludium und Fuge in *D*moll (oder Dorisch)«. Wir finden von Dorisch keine Spur, sondern hören bloss modernes *D*moll.

Digitized by Google

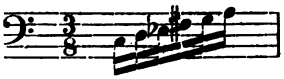
sam Ende von T. 65; das ist ein grosser »Gefühlsblitz« (besonders das siebente Achtel). T. 84 und 85 treffen wir orgelmässig gehaltene Töne, welche in dieser Fuge etwas Seltenes sind. Die reissenden Vierundsechzigstel im vorletzten Takt sind unverändert aus der Urform herübergenommen, ebenso der letzte Takt.

10. Toccata oder Präludium und Fuge in *F*dur.

Die Toccata gehört zu dem Schönsten und teilweise auch Anmutigsten, was Bach geschrieben hat. Sie steht so »riesenmässig« neben der Fuge, dass man meinte, diese in eine frühere Zeit verlegen zu müssen, da die Toccata, wie Griepenkerl bemerkt, aus der Zeit der höchsten Kunstbildung ihres Meisters herrührt. Schönere Kanons wie der am Anfang des Stückes wurden wohl wenige geschrieben; der pastorale Anfang stiehlt sich förmlich ins Herz hinein, und welcher Reiz entsteht durch die zwei Takte später einsetzende zweite Stimme, welche sich dann immer in einer Art von Gegensatz zur ersten befindet! Dazu der lange Orgelpunkt (54 Takte!). Der Oktavschritt im dritten Takte mit dem folgenden Triller! T. 24 Wiederholung des Anfangs in der Unterdominante. Indem der Bass liegen bleibt, tritt er also zur Melodie in das Verhältnis der Oberdominante, wodurch das Thema eine etwas andere Beleuchtung erfährt. Bach vermeidet im 3. Takte den Oktavschritt und bleibt in der Tiefe. Sequenzen. Wiederholung des Themas, bis es sich einfach verläuft. Sodann das grosse Pedalsolo; durchaus motivisch gebildet aus dem Anfang des Themas (so erscheint in jedem Takte die Sekunde nach unten). Nach zwei vollgriffigen Takten (Siebenstimmigkeit!) Wiederholung des Kanons in der Dominante. Diesmal beginnt die Linke. Ein besonderer Reiz liegt darin, dass die Stimmen auseinander gerückt sind, die erste Stimme ganz oben, die zweite in tiefer Tenorlage, dazu brummt 54 Takte lang das Kontra-*C* im Pedal. T. 100 ändert Bach die nachahmende erste Stimme, weil er sonst zu hoch hinauf gekommen wäre. Umkehrung des Dominantenverhältnisses von früher; die zweite Stimme kommt gewaltig tief hinunter. Bei der Sequenz sind die erste und dritte Stimme gegen früher umgekehrt. Bei dem ganz regelmässig folgenden Pedalsolo steigt dies in bedeutende Höhen hinauf (man wird also, da wenige Orgeln im Pedal bis *f* reichen, das Manual herbeiziehen, und es geschickt mit jenem verbinden, so dass das Ohr von der Stellvertretung nichts merkt). Nun folgen vollgriffige Akkorde, wie sie

Digitized by Google

im vorausgehenden schon in zwei Takten zu hören waren. Reizend sind die zerlegten Akkorde, oder besser die Nachahmungen, die durch sie hervorgerufen werden. Schöne »Quasi-Untersteigungen« z. B. T. 173 und 174. T. 219 beginnt ein prächtiges imitatorisches Spiel mit dem Anfange des Themas (der Bass hat schon 5 Takte vorher darauf »angespielt«). Diesmal wird das Pedal auch in die Nachahmung »verwickelt«. Sexten zwischen ihm und der zweiten Stimme. Wieder Spiel mit dem Thema, aber mit Vertauschung der Stimmen. T. 313 ist Bach durch seine Klaviatur verhindert ins $\bar{\bar{d}}$ zu gehen, er gleicht den folgenden Takt an. Drittes Spiel mit dem Thema. Die Stimmen sind wieder vertauscht. Ganz sonderbar ist T. 348. Warum wird wohl der Meister die unsangbaren »Bockssprünge« im Pedal geschrieben haben? Offenbar, weil es leichter ist, so zu spielen, als wenn es hiesse



Merkwürdig ist es immerhin, dass ihn ein so unbedeutender Umstand — die Stelle wäre ja auch in richtiger Leseart nicht schwieriger als hunderte und tausende in seinen Orgelwerken — bestimmen konnte. T. 387. Scharfe Dissonanz — ein Italiener hätte es wohl kaum über sich gebracht, so zu schreiben — welche aber im folgenden Takt auf das Befriedigendste gelöst wird. 6 Takte später kehrt dasselbe wieder. Langer Orgelpunkt auf $\underline{C}$. Gehaltenes $\bar{\bar{c}}$, sich fortsetzend auf $\bar{c}$. Plötzliche Ausweichung, und verhältnismässig schneller Schluss (Neunstimmigkeit!). Vorliegendes Stück ist das Muster einer Toccata; ein gewisses Motiv kehrt immer wieder. Es bietet verhältnismässig wenig Schwierigkeiten, dabei ist es von einer leichten Überschaulichkeit, wie wenige Stücke des Meisters aus diesem Zeitabschnitte.

Die Fuge kann sich, was Poesie anbelangt, nicht im entferntesten mit der Toccata messen. (Vergleiche das am Anfang Gesagte.) Das Thema ist sehr einfach; der Gegensatz gewissenhaft beibehalten, er ist rhythmisch schön gebildet (zwei Synkopen) und hebt sich angenehm vom Führer ab. Im folgenden erscheint er (mit Ausnahme der ersten Noten) zweimal im Pedal (das zweite Mal ohne den bezeichnenden Quartfall). T. 38 und 39. Weite Harmonie. T. 39 und 40. Ungewöhnliche harmonische Unterlage des Themas. Der Gegensatz »spukt dann herum«. T. 70 tritt ein neues Thema auf den

Digitized by Google

Plan. T. 74 setzt der Gefährte ein (mit ausgeziertem Anfang und enggeführt, weil der neue Führer erst T. 75 sein Ende erreicht). Dieser macht ganz den Eindruck, als sei er irgend ein umgekehrtes Thema, wozu namentlich der Sprung in die grosse Sext (in der Mitte) beiträgt. Schönes dreistimmiges Zwischenspiel in hoher Lage. Unerwarteter Eintritt von *E*moll (T. 95). Zweistimmigkeit. T. 119. Thema in Moll! schön, etwas elegisch gefärbt. Unendlich kühn ist der Akkord im dritten Viertel von T. 126, alle drei Stimmen gehen in gerader Bewegung abwärts. T. 134. Erscheinen des ersten Themas samt seinen Trabanten. Es beginnt nun, indem das 2. Thema gleichzeitig auftritt, die regelrechte Doppelfuge. Schön das zweimalige Auftreten von Nr. 1 in Moll. T. 150. Schöne Untersteigung. T. 163. Nr. 1 tief unten, Nr. 2 hoch oben. Am Schluss bescheidene Entfaltung zur Fünfstimmigkeit. Wir möchten die Fuge als »solid gearbeitet« bezeichnen. Wer mit der Bachschen Setzweise nur einigermassen vertraut ist, dem wird bezüglich ihrer frühen Entstehungszeit kein Zweifel kommen; was für ein ganz anderer Geist spricht sich doch in der Toccata aus! Es gewährt aber auch die Fuge grosses Interesse und ästhetisches Wohlgefallen.

11. Präludium und Fuge in *G* dur $^3/_4$.

Glänzend, konzertmässig! Bemerke die oft nacheinander angeschlagenen Akkorde z. B. T. 12, 17, 18 (»nordische« Manier, wie später gezeigt werden wird.) Bach wechselt beliebig mit der Stimmenanzahl. Die Oktaven im ersten Viertel von T. 22 und 23 sind wohl auf dem Papier vermieden, erscheinen jedoch in Wirklichkeit, was hier bei sechsstimmigem Satze und in freierer Schreibweise nichts zu sagen hat. Besonders glänzend wirken die nun beginnenden Sechzehntelgänge mit den dareinschlagenden Akkorden. Schön die Gänge in der linken Hand (T. 53), während das Pedal gehaltene Töne bringt, die Oberstimme erinnert an die grossen Kanons am Eingang der *F*-dur Toccata. T. 69 Pedal instrumental- (Cello und Kontrabass) mässig behandelt. Nachschlagende Oktaven im drittletzten Takt. Selbst ein Moderner könnte nicht wirkungsvoller schreiben als Bach in diesem Präludium, dabei bietet es keine sonderlichen Schwierigkeiten; im Pedal können die beiden Füsse gemächlich mit einander abwechseln, mit Ausnahme einiger Tonleitern. Das Thema der Fuge ist ganz im Geiste des vorangehenden Präludiums gehalten; nach einander angeschlagene Töne.

Digitized by Google

T. 19 blickt das Thema ein wenig hervor, auch beim folgenden Zwischensatz. T. 35. Nachschlagende Oktaven, welche sich einem feinen Ohre ziemlich bemerkbar machen. Langes, zierliches Zwischenspiel. T. 59. Thema in höchster Höhe der Bachschen Orgel (er überschreitet ja das $\bar{\bar{c}}$ fast niemals). Sodann (sehr ungefährliche) Engführungen in den drei Oberstimmen. Entfaltung zur Fünfsimmigkeit und Trugschluss, sodann »gefährlichere« Engführungen. Wunderschön ist der Schluss. Im fünftletzten Takt findet sich eine fünfte Stimme ein, die erste hält einen langen Orgelpunktt auf $\bar{\bar{g}}$ aus, die vierte bringt das Thema, das Pedal steigt in die tiefste Tiefe. Mit dem vorletzten Takte beginnt eine prachtvolle Entfaltung zur Sechsstimmigkeit.

12. Phantasie (Präludium) und Fuge in *G* moll.

Wir stehen hier vor einem der gewaltigsten Tonwerke, die Bach geschaffen, ja die die ganze Orgel- und Musiklitteratur aufzuweisen hat; ein Geisteserzeugnis, dem der Stempel des Genies, weithin leuchtend, an die Stirne gedrückt ist. Die Vertonung verdankt ihre Entstehung wahrscheinlich der Reise, welche Bach im Jahre 1720 nach Hamburg unternahm, um sich vor dem 97jährigen Reinken, Organisten an der dortigen Katharinenkirche, aus dessen Kunst er vor 20 Jahren Nutzen gezogen hatte, jetzt als vollendeter Meister hören zu lassen. In genannter Kirche spielte er vor einer gewählten Zuhörerschaft zwei Stunden lang, und riss alles zur Bewunderung hin[1]). Vorstehende Vertonung ist daher ganz konzertmässig geschrieben, namentlich die Phantasie. Gleich der Anfang ist im rhapsodischen, gleichsam improvisierenden Stile gehalten. Die drei Pralltriller sind unumgänlich notwendig, als zum Stile der damaligen Zeit gehörend. Rollende Läufe in *G*-moll bewegen sich über den aus der Tiefe (*G*) hervordräuenden Pedalorgelpunkt. Nur schieben sich die Harmoniemassen schwer in Nachahmungen. Nach einer kurzen Generalpause hören wir wieder Läufe, und Akkordknäuel schieben sich hinein. (Interessant T. 19 , von welchem Akkord man nur den Sextakk. zu hören gewohnt ist, der aber in dieser Lage von gewaltiger Eindringlichkeit ist). Beachte, wie das Pedal langsam von *B* bis *e* hinaufsteigt, um dann plötzlich

1) Spitta, I. Bd. S. 635.

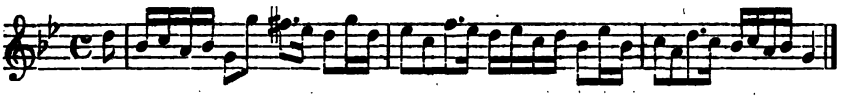
Digitized by Google

ins *As* hinabzusinken, während nach dem schnell abgebrochenen Quartsextakkord wieder eine kurze Generalpause folgt. Wie frisch klingen die über dem gehaltenen *B* des Pedales sich aufbauenden Akkordfolgen in *Es*-moll. T. 24 führt Bach die erste Stimme ins $\overline{\overline{d}}$, was in seinen sämmtlichen Orgelwerken kaum wieder zu finden sein dürfte. Die folgenden sechs Takte entsprechen den im vorangehenden gehörten (9—13). Im Folgenden begegnen wir einer Kühnheit der Chromatik, wie sie auch Neuere nicht überbieten können. Bemerke die Tonfülle T. 37 und 38. Nun zeigt sich die weise Mässigung des Meisters: er bringt wieder nachahmende Gebilde, weiss also einer allzugrossen Freiheit, welche in Zerfahrenheit ausarten könnte, einen Riegel vorzuschieben. Möchten das immer unsere Neueren verstehen! Der Dominantseptimenakkord von *F*-dur T. 44 (im zweiten Achtel) kommt in der Ausgabe der Ed. Peters ganz unerwartet, und das unvermittelt darauffolgende *fis* des Pralltrillers und namentlich das nachfolgende $\bar{h}$ thut dem Ohre empfindlich weh. Es muss, wie die Ausgabe der Bachgesellschaft richtig bringt, in der zweiten Stimme im zweiten Achtel $\overline{cis}$ und in der ersten im dritten Viertel *b* heissen. Es liegt also hier bei Peters ein Versehen vor und ist *f* und *b* zu lesen. Wie natürlich fügte sich auf diese Weise die Quinte $\overset{b}{e}$ ein, während die nach Griepenkerl zu Recht bestehende $\overset{h}{e}$ — auf diese muss ja die Verzierung als ihre einfachste Form zurückgeführt werden — ganz unorganisch zwischen den beiden Akkorden steht und weder auf den einen noch auf den andern bezogen werden kann. Der Quartsextakkord T. 45 erinnert an bereits Dagewesenes, hier kann aber das Pedal mit $\underline{C}$ grössere Wucht entfalten. Ruhiger geht das Stück zu Ende (Nachahmungsformen) — das Ohr ist völlig befriedigt. Wenn wir zurückblicken, so müssen wir sagen, dass die Vertonung, wie nicht leicht eine andere, die Überschrift Phantasie verdient, und sollte sie auch in manchen Handschriften einfach als Präludium bezeichnet sein, und wie sie trotz der scheinbaren Regellosigkeit von einem bestimmten Plane beherrscht ist, und so architektonisch schön wirkt.

Die Fuge gehört anerkanntermassen zu den grossartigsten, die Bach geschrieben hat. Sie findet sich aber in merkwürdigem Gegensatz zur Phantasie; während dort nämlich die grösste Freiheit herrscht, alles den Eindruck des Rhapsodischen, Improvisierten macht, so dass die hergebrachten Formen gesprengt zu werden scheinen, gewährt die Fuge den Eindruck des Gesetzmässigen,

Digitized by Google

Regelrechten, also den einer Ricercata. Man könnte vielleicht sagen, Bach habe seiner Zuhörerschaft zeigen wollen, was er in freier, und was er in gebundener (musikalischer) Rede zu leisten imstande sei. Das Thema lautete ursprünglich:



Es ist also an drei Stellen leicht verändert, was ihm sicher ungemein zum Vorteil gewesen ist. Der Gegensatz, durch die Synkopen charakterisiert und durch die längeren Noten vom Thema sich wirkungsvollst abhebend, ist beinahe immer beibehalten. Mit Eintritt des Tenors erscheint ein zweiter Gegensatz, auch mit Synkopen — aber bewegter als der erste — der berufen ist, in der Fuge eine Rolle zu spielen. Zwischenspiel in hoher Lage, daher sehr frisch klingend. T. 15 folgt auf die verminderte Quint eine reine, was die Schule verbietet. Anstoss daran wird nur nehmen, wer dem gereiften Meister nicht mehr erlaubt als dem Schüler. T. 26 und 27 grosse Entfernung der äusseren zwei Stimmen. Sehr klares, einfach gehaltenes Zwischenspiel (Sexten). Wie anmutig macht sich T. 33 der zweite Gegensatz bemerkbar, während das Pedal den ersten bringt und durch das Schweigen des Altes der Satz durchsichtig, dreistimmig wird. Im Folgenden werden zweimal diese drei Elemente allein ins Feld geführt; sie sind also im dreifachen Kontrapunkt der Oktave abgefasst. T. 37 erscheint das Thema mit seinen zwei »Monden« in Dur, wo seine Physiognomie an Schärfe und Bestimmtheit verliert. Schönes, freier gehaltenes Zwischenspiel, die Drei- geht bald in die Zweistimmigkeit über, und es erscheint das Thema etwas verändert, (Bach hätte, um es genau zu bringen, wieder ins $\overline{\overline{d}}$ gehen müssen) von dem ins *D* hinabgeführten Alte auf freie Weise (in zerlegten Akkorden) begleitet, welcher Zwiegesang sich in einem reizenden in der ersten Stimme an das Thema erinnernden Zwischenspiel fortsetzt, bis die zweite Stimme (in der Tenorlage) das Thema ergreift, während die erste Stimme, in ähnlicher Weise wie früher die zweite, dazu kontrapunktiert. Beachte wie eine geringe Änderung (die Versetzung einiger Töne) sodann den zweiten Gegensatz fast unkenntlich macht T. 55 und f. Warum ihn etwa Bach solche Sprünge machen lässt? Reizendes Zwischenspiel (beachte die Oktavenbewegung in

Digitized by Google

der Mittelstimme), sodann eine ganze Kette von Sextakkorden. Das Thema erscheint dann in der oberen Stimme, wird aber bald abgebrochen, worauf es der Tenor ganz bringt. T. 66. Eine unorganische Note ($\overline{a}$) bei Bach äusserst selten! (Nach der Variante springt das $\overline{cis}$ des Altes in $\overline{a}$, so dass also $\overline{d}$ die unorganische Note wäre) T. 69. Nachschlagende Oktaven. Schöne Nachahmung in den zwei oberen Stimmen im Zwischenspiel. T. 75. Grosse Sprünge im Pedal, sodann in der ersten Stimme. Wiederholung der schon früher gehörten Nachahmung, welche in der Folge mehrere Male und in verschiedener Höhe wiederkehrt, bis der Sopran das Thema bringt, und das zweistimmige Spiel wie oben, nur eine Quinte tiefer, beginnt. T. 104 und 105. Schöne Untersteigungen beim Auftreten der drei »staatserhaltenden« Elemente. Merkwürdig schlicht ist das Ende der Fuge. Neuere liessen sich einen lang gehaltenen, dröhnenden Orgelpunkt nicht entgehen. Bach verzichtet auf dieses Effektmittel. Bei Eintritt der Fünfstimmigkeit Oktaven, welche aber auf dem Papiere durch Kreuzung der Stimmen vermieden sind. Siebenstimmig klingt die grossartige Fuge aus im freundlichen Dur.

Das eine steht fest, dass in ihr von dem »Sturm und Drang«, der in der Phantasie herrscht, nichts zu verspüren ist, sodass man fast versucht wäre, ihre Entstehung in eine spätere Zeit zu versetzen; man findet ja auch keine »nordischen« Elemente in ihr. Griepenkerl sagt auch in der Vorrede zum 2. Bande der Edition Peters, dass beide Stücke hier zum erstenmal miteinander in Verbindung gebracht seien, zu welcher Verbindung ihn eine alte Abschrift der Phantasie bewogen habe, hinter welcher sich das Thema der Fuge, als zu ihr gehörig, angedeutet finde. Dieser Grund scheint uns aber nicht triftig genug, daraus schon auf das ursprüngliche Verbundensein beider Stücke schliessen zu dürfen. Die Fuge mit ihrer klassischen Ruhe und ihrem Ebenmass gehört jedenfalls in die reifste Zeit des Meisters, während es in der Phantasie gährt, dass es »die Schläuche zersprengen möchte«. Indem diese in Dur schliesst, ist das Gefühl so befriedigt, dass es keine Fortsetzung verlangt, und das unvermittelt darauffolgende Moll der Fuge erscheint eher als ein fremdes Element. Bemerkenswert in ihr ist das oftmalige Auftreten des Themas in der Tonika (8 mal). Dass es trotzdem nicht ermüdend wirkt, zeigt von einer grossen Lebenskraft. Es werden fast nur die nächstliegenden Tonarten berührt; in der Beschränkung zeigt sich eben der Meister. Diese Fuge wird sehr

Digitized by Google

häufig gespielt, da sie trotz ihrer grossen Anlage verhältnismässig leicht zu verstehen ist. Das Pedal bietet auch keine übermässigen Schwierigkeiten, und häufig wechseln beide Füsse regelmässig ab.

Sechs Präludien und Fugen für Orgel.

Dritte Folge Nr. 13—18.

A moll, *H* moll, *C* dur, *C* moll, *C* dur, *E* moll.

13. Präludium und Fuge in *A* moll.

Das Präludium gehört einer früheren Periode des Meisters an, wie auf den ersten Blick bemerkbar ist. Man betrachte nur die Zweiunddreissigsteltriller T. 23 nach Art Buxtehudes; es ist aber von grosser Schönheit, namentlich der lange Orgelpunkt auf *A*. Untersteigungen. T. 13 machen die durchschimmernden Oktaven in den gebrochenen Akkorden einen eigentümlichen Eindruck. Die grosse Septime, diese scharfe Dissonanz, im vorletzten Takte des Präludiums, hat hier im polyphonen Satze einen grossen Reiz.

Die Fuge zeigt nichts Nordländisches, nur am Schlusse erscheinen als Anhang rollende Zweiunddreissigstel. Das Thema ist ungemein lang, obwohl diese Länge, dank der schon im 2. Takt auftretenden Figur, welche dann Stoff zu Sequenzen bildet, nicht gefühlt wird. Der Gegensatz verflüchtigt sich in der Folge zu Vorhalten. T. 35, dreistimmiges Zwischenspiel, besonders der Schluss desselben schön (die in der oberen Stimme oft wiederkehrende Figur). Sodann wieder dreistimmig und äusserst durchsichtig. Beim folgenden Tenoreinsatz ist der Anfang des Themas verändert, auch beim Eintritt des Soprans später (aber nicht so sehr). T. 75 ungefährlicher Orgelpunkt. Langes zweistimmiges Zwischenspiel. Am Ende desselben nimmt das Pedal einen Anlauf zum Thema, kommt aber über den Anfang desselben nicht hinaus, der Tenor bringt es dagegen ganz. Interessant sind die oberen zwei Stimmen, welche ganz »unpolyphon«, einfach akkordlich füllend, liegen bleiben. T. 110 und 111. Nachschlagende Oktaven, sehr in die Ohren fallend. Nachdem das Thema schon einige Mal schüchtern hervorgeblickt hat, ergreift es T. 115 der Tenor, und im nächsten Takt setzt es der Alt fort. Eine Verteilung des Themas an verschiedene Stimmen findet sich bei Bach öfter. T. 127. Schöne Nachahmung der

Digitized by Google

Altfigur des vorausgehenden Taktes. T. 139. Vollständiges Verlassen der Polyphonie und Übergang in den konzertmässigen Buxtehude-Stil. Sonderbar die Zweiunddreissigsteltriolen im vorletzten Takt (das $\overline{f}$). Vollgriffiger Schluss (sieben- bis achtstimmig), linke Hand in tiefer Lage. Die Verschiedenheit dieser langen Fuge von der vorausgehenden springt wohl jedem sofort in die Augen, wir sehen also, dass Bach, so wie fast alle Meister, seine Entwicklung hat.

Wenn Spitta in der Fuge zwei Bauperioden unterscheiden will (»die Komposition der berühmten grossen *A*moll-Fuge, welche Virtuosität und Gediegenheit in vollkommenster Weise vereinigt, spannt sich augenscheinlich über zwei Lebensperioden«, II, 689), so erscheint uns diese Behauptung kühn. Man betrachte nur die verschiedenen Pralltriller, die häufig so grosse Einfachheit des Gegensatzes, so T. 97 u. f., den langen zweistimmigen Zwischensatz anfangs mit Pralltriller verbrämt.

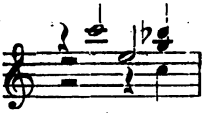
14. Präludium und Fuge in *H*moll.

Das dritte der vier grossen Leipziger Stücke. Das Präludium ist gross angelegt, mit reichlichen Arabesken verziert, wie der erste Blick auf dasselbe lehrt. Schön das rhythmisch sich unterscheidende Pedal, mit seinen Oktavsprüngen. T. 14 und 15 hat einen romantischen Anflug (das 2. und 3. Achtel). T. 17 tritt ein ganz neues Element ein, eine Art Fugato, allerdings sehr kurz. T. 27 Wiederholung des Anfangs in der Dominante. T. 35 Sequenzen. Schön die Akkorde in der engen Harmonie. T. 40 und namentlich T. 41 romantisch; letzterer nähert sich noch mehr der modernen Romantik. Nun erscheint wieder das Fugato, und zwar reicher ausgestaltet. Schön der Ausruf T. 53 und der nachziehende Gesang im Sopran des zweitnächsten Taktes (bemerke namentlich das »süss« dissonierende $\overline{h}$). Welches intensives musikalisches Denken spricht sich in den folgenden Takten aus! Die Folge der reinen Quinte auf die verminderte T. 62 auf 63 dürften auch grosse Pedanten hingehen lassen, zumal die zum Akkord gehörige vierte Stimme und der Gesang sich entgegen bewegen. T. 68 Untersteigung, auf der Orgel unausdrückbar. Drittes Auftreten des Fugato; im 2. und 4. Takt sind Thema und Gegensatz verkehrt. Gegen Ende eine ganze Kette von Stellen, wie wir sie oben als »sich der modernen Romantik nähernd« bezeichnet haben. Der Dur-Schluss überrascht fast.

Digitized by Google

Bedeutende Fuge, kunstvoll und schön. Thema sehr schlicht. Gegensatz vielfach sehr frei behandelt. T. 15 Sopran in hoher Lage sehr frisch klingend. T. 37. Freundliches, fast homophon gehaltenes Zwischenspiel. Schön ist auch das folgende, dreistimmige mit rollendem Bass, dessen Sechzentelbewegung auch bei dem folgenden Dur-Auftreten des Themas beibehalten wird. T. 67 Ausweichung nach *Cis* dur. T. 69 Querstand $\overline{d}$—*dis*. Es ist übrigens jedermann unbenommen, ihn schön zu finden. T. 79 Thema im Pedal dreimal nacheinander, jedesmal eine Quarte höher. T. 84. Zu beachtende Untersteigung. Eine gewisse Härte kann man dieser Fuge nicht absprechen; namentlich ist die erste Hälfte geradezu düster zu nennen, in der zweiten hellt es sich doch etwas auf[1]).

15. Präludium und Fuge in *C* dur



Dem Präludium ist wohl die »Orgelmässigkeit« unverkennbar an die Stirn geschrieben, auch der Bachsche Charakter. Wie würdevoll sind die gehaltenen Töne im Pedal, während sich darüber die schönsten Gebilde aufbauen. Das T. 6 in der dritten Stimme auftretende Motiv zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze

1) Wenn Spitta schreibt (II, 689): »Einen tief elegischen Ton, wie wir ihn so intensiv in Bachs Orgelwerken sonst nicht finden, schlägt er in Präludium und Fuge in *H*moll an«, so mag ja das angehen, wenn er aber fortfährt: »Das feine und dichte Geflecht des Präludiums führt in romantische Irrgärten, wie sie kein neuer Komponist hätte je zauberreicher erfinden können«, so wird unser Glaube an die unbedingte Verlässlichkeit Spittas in ästhetischen Dingen auf eine harte Probe gestellt. Kannte vielleicht der grosse Bachforscher die moderne Romantik nicht genügend? Z. B. Schuberts Oktett, sein erstes Streichquartett, und endlich den Fürsten aller Romantiker — Schumann, »eine der poetischsten Naturen, welche die Musikgeschichte aufweist, der Meister, in dessen Werken die Romantik ihre schönsten Blüten getrieben hat« (Riemann im »Musiklexikon«)? Man gebe jedem, was ihm gebührt. Bach ist der grosse, unerreichte moderne Polyphoniker, warum ihn aber auf einem Gebiete erheben wollen, von dem man zu seinen Zeiten kaum noch eine Ahnung hatte? Auf seine Zeitgenossen mag ja das Präludium eine Wirkung ausgeübt haben, wie wir Menschen am Anfang des 20. Jahrhunderts sie von einer duftigen Blüte der Robert Schumannschen Romantik erfahren. Über die Fuge lässt sich Spitta folgendermassen aus: »Still und melancholisch sinnend fliesst die Fuge dahin. Dass Bach diese Stimmung in ein Orgelstück strengsten Stils bannen und in den grössten Verhältnissen mit gleicher Stärke fortwalten lassen konnte, würde ihn allein schon unvergänglichen Ruhmes würdig machen.« Der Leser möge die Fuge durchstudieren, und dann wird er ein Urteil abgeben können, ob das stille und melancholisch sinnende Dahinfliessen durch das ganze Stück »mit gleicher Stärke« fortwaltet.

Digitized by Google

Stück. Besonders schön ist sein Auftreten im achtletzten Takt im Pedal, während der Sopran das $\overline{\overline{c}}$ aushält. Grossartig die Schlussentfaltung (Siebenstimmigkeit, linke Hand tief unten).

Thema der Fuge ganz schlicht. T. 15 und 16 Untersteigung. Einfaches Zwischenspiel, aber mit allen vier Stimmen. T. 28. »Musterhafter« Themaeinsatz (nach der Schule), weil nämlich ganz unvermutet und ungezwungen. T. 92 Übersteigungen. Frische Sechzehntel. Orgelpunkt. Entfaltung. Vorliegende Fuge gehört gewiss nicht zu den höchsten Offenbarungen des Bachschen Geistes, allein sie gewährt doch einen grossen geistigen Genuss; alles ist so klar, so aus einem Gusse!

Die Variante, welche die Edition Peters zum Präludium bringt, steht entschieden hinter der endgiltig angenommenen Leseart zurück. Sie ist einfacher, fällt namentlich im Anfang gegen diese ab, und noch mehr am Schluss.

16. Präludium und Fuge in *C* moll.

Spitta bemerkt zu dieser und der im Vorausgehenden besprochenen Toccata in *F* dur[1]): »Die Präludien, mit denen verbunden jetzt zwei Fugen vorliegen, sind zuversichtlich nicht ursprünglich dazu geschrieben, sondern erst später anstatt der Originalpräludien eingesetzt; ihr riesenhafter Aufbau steht zu den Fugen im allzugrossen Kontraste und verrät die Zeit von Bachs allerhöchster Meisterschaft«. Das Präludium ist in der That »riesenhaft« angelegt, sodass die Fuge, so ansehnlich sie an und für sich ist, in Vergleich zu ihm fast klein und einfach erscheint.

Mit einem Orgelpunkt auf $\underline{C}$ beginnt Bach, siebenstimmig; die rechte und linke Hand antworten sich gegenseitig. Wie kühn sind T. 19 und 20. T. 25 beginnt eine Doppelfuge; das energische Kontrathema ist genau beibehalten. Langer Zwischensatz mit Sequenzen vor dem Auftreten des Hauptthemas im Bass. T. 49 Wiederholung des Anfangs; wieder siebenstimmig, nur beginnt diesmal die Linke. Nach vier Takten schon Auftreten des Themas in der zweiten Stimme (durch die erste vollständig verdeckt, sodass man erst im 3. Takt desselben deutlich gewahr wird). Die ausfüllende kontrapunktierende, durch die punktierten Achtel so deutlich hervortretende Stimme ist hier beständig beibehalten. T. 66. Die beiden oberen Stimmen erscheinen nach zwei Takten verkehrt auf einer anderen Tonstufe.

1) I. Bd. S. 581.

Digitized by Google

Fortsetzung der Wiederholung des Anfangs. In der Folge hat der Tenor die Triolen. T. 82 Auftreten des Themas in den beiden äusseren Stimmen, nur dass der Schluss desselben in der oberen in Gegenbewegung erscheint. Bald darauf wird der Anfang wieder fortgesetzt; wieder übernimmt der Tenor den Gesang des Soprans, dann geht es in die höchste Höhe des Bachschen Manualumfanges. Merkwürdig ist im folgenden, dass Bach den Themaumfang verkürzt T. 99. Das Warum ist nicht ersichtlich; er hätte es ja ganz gut ins $\bar{\bar{c}}$ führen können, und das Gegenthema bot auch keinen Grund zu dieser Veränderung; auch hätte es schärfer und bestimmter geklungen. T. 107 Folge von doppelt verminderten Septimenakkorden. Langes Zwischenspiel, wo es nicht immer »italienisch« glatt abgeht, sodann Wiedereintritt des Themas im Bass. Genaue Wiederholung des Anfangs nur doppio im Pedal, mathematisch genau bis dorthin, wo die Fuge begann, hier aber Schluss mittelst des *C*dur-Akkordes (sechsstimmig). Dies spricht für Spittas Ansicht, dass die Fuge ursprünglich nicht dazu gehörte. Welch ein Gegensatz zwischen der im Vorausgehenden besprochenen, von jugendlicher Kraft überschäumenden Phantasie (in *G*moll) und diesem Erzeugnisse eines abgeklärten Geistes, der zwischen den einzelnen Teilen des Präludiums eine Doppelfuge einfügte!

Das Thema der Fuge ist schön zu nennen. Da der Gegensatz sehr unselbständig ist, wird er in der Folge ganz vergessen, und es tritt eine Art zweiten Themas ein. Schöne Untersteigungen des Altes. T. 60 u. f. Das lange, dabei so einfach gehaltene Zwischenspiel weist auf die frühere Entstehungszeit der Fuge hin. Ein ganz fremdes Element tritt T. 122 u. f. auf; dieses Zwischenspiel kann man beinahe nicht mehr polyphon nennen. Eine solche »Unstetigkeit« weist wieder auf den frühen Bach hin. T. 126 folgt das zweite Viertel etwas unvermittelt auf das erste. T. 141. Schöne Untersteigung. T. 150 Anklang an das Thema im Bass. Sehr schöner Schluss, Orgelpunkt, Sechsstimmigkeit, Schlussakkord achtstimmig. Obwohl die Fuge eigentlich fünfstimmig ist, so macht sie bei weitem nicht den vollstimmigen, farbensatten Eindruck, wie dies bei anderen, z. B. der in *F*moll der Fall ist, was wohl daher kommt, dass die Fünfstimmigkeit nicht beständig beibehalten ist, und Bach bald vergessen zu haben scheint, mit wieviel Stimmen er begonnen.

Digitized by Google

17. Präludium und Fuge in *C* dur $^9/_8$.

Spitta bemerkt[1]): »Als unmittelbare Früchte der Leipziger Periode lassen sich nur vier grosse Präludien und Fugen anführen. Sie stehen in *C* dur, *H* moll, *E* moll, *Es* dur, vier Riesengestalten, in welchen das Höchste Gestalt gewann, was Bach auf diesem Gebiete zu geben hatte.« Hier haben wir also die erste dieser »Riesengestalten« vor uns. Kanonischer Anfang. T. 3 und 4 erscheinen im folgenden mit umgekehrten Stimmen. Lieblich T. 10 das Hinzutreten der dritten, nachahmenden Stimme, während der Sopran das $\overline{\overline{c}}$ aushält. Wiederholung des Anfanges in der Drominante (reicher ausgestaltet durch das Dazutreten einer dritten Stimme). Kunstvolle Sequenzen. T. 29. Im dritten Achtel ein »zufälliger« Septimenakkord, der in seiner Unselbständigkeit einen merkwürdigen Eindruck auf das Gehör macht. Präludiumanfang, aber in Moll und in freiem Spiel. T. 36 bricht Bach den Tenorgang (im siebenten Achtel); es klingt freundlicher, als wenn er ihn ins *F* hätte hinuntergehen lassen. Die scharfe Dissonanz am Anfange des nächsten Taktes zwischen den beiden obersten Stimmen entgeht dem Ohr ganz und gar infolge der polyphonen Stimmführung. Wieder Sequenzen wie im Anfang; diesmel sehr kunstvoll gestaltet. Sexten und Terzen. Wunderbar weich ist die plötzliche Vierstimmigkeit T. 59. Der Meister schwelgt im folgenden geradezu in seiner thematischen Gestaltungskraft. T. 66. Der Anfang des Taktes gäbe, aus dem Zusammenhange herausgerissen, eine greuliche Disharmonie. Schöner Orgelpunkt. Der polyphone »Bann« ist gebrochen. Wuchtigen fünfstimmigen Akkordschlägen folgt ein Orgelpunkt auf *C*, über dem sich Bekanntes hören lässt. Mit einem Unisonogesange schliesst dieses, was thematische Behandlung anbelangt, grossartig zu nennende Präludium. Wie aber spätere Vertonungen Beethovens sich nicht sogleich dem Verständnis erschliessen, sondern erst nach längerem Vertrautsein, so ist dies auch bei den späteren Werken Bachs der Fall, und so mag dieses Präludium jenen, die in polyphonen Formen noch mehr Neulinge sind, anfangs weniger »schmackhaft« erscheinen, bis sie, inbezug auf polyphonen Tonsinn erstarkt, die unermessliche Gestaltungskraft des Meisters zu schätzen lernen werden.

Spitta bemerkt von der Fuge, dass deren fünfstimmiger Pracht-

1) II. Bd. S. 689.

Digitized by Google

bau auf dem bürglich(??) kraftvollen Untergrunde des Präludiums emporsteigt, wie Bachs Künstlergestalt selber aus der breiten Mittelschichte des deutschen Volkes.« Die Fuge ist äusserst künstlich; wir begegnen der Verkehrung des Themas, seiner Vergrösserung und seiner Vergrösserung und Verkehrung; sie ist also nicht so leicht zu erfassen, als eine einfach geschriebene.

Das Thema ist sehr kurz; es umfasst bloss einen Takt. Indem es sogleich in die Dominante ausweicht und der Gefährte im nächsten Takte schon wieder zurückmoduliert, bekommt man eigentlich seine wahre Gestalt nie zu sehen. T. 10 und 11 wird es chromatisch stark hergenommen. T. 12. Die zwei Dreiklänge in enger Lage klingen freundlich. T. 18 wird das Thema im Unterdominantensinn genommen, wodurch es ganz verändert erscheint, obwohl doch keine Note geändert ist. Ganz unerwartet erscheint es im folgenden Takt und muss sich gefallen lassen, schon im zweiten Viertel im Sinne der Oberdominante gedeutet zu werden. T. 27 wird das Thema zum erstenmal auf den Kopf gestellt, es ist aber in der Verkehrung sogleich kenntlich. T. 30 das synkopierende $\bar{c}$ des Tenors klingt hart. T. 36 wird das verkehrte mit dem geraden Thema enggeführt, die Harmonie ist wohl ein wenig krause. T. 42. Schön das zweite Viertel, wegen enger Lage und Modulation. T. 44 schiebt sich das Thema unerwartet ein. T. 47. Eine Art Ruhepunkt; plötzliche Stimmenvermehrung. T. 49 bringt das Pedal, welches bisher geschwiegen, das Thema in der Vergrösserung, enggeführt mit dem Bass, der einen halben Takt früher begann, und darüber wird das Thema verkehrt in den beiden oberen Stimmen enggeführt. T. 51 bringt das Pedal selbst den Gefährten (in der Vergrösserung), während am Ende dieses Taktes die dritte Stimme das Thema mit verzierter erster Note (4 Sechzehntel statt des Viertels) in gerader Lage bringt. Ob hier Bach doch nicht zu weit gegangen ist? ob er doch nicht die Grenzen des Fassbaren überschritten hat? Es ist eine eigene Sache um die Vergrösserung des Themas. Hauptmann schreibt in seinen Erläuterungen zur »Kunst der Fuge«[1]: »Der rhythmische Gegensatz bei metrischer Einheit — Ligatur und Synkope — ist eine wesentliche Bedingung des doppelten Kontrapunktes, ja die eigentliche Seele desselben; aber die metrische Verschiedenheit[2]), die Ungleichheit des Masses für

1) S. 2.
2) Also bei Vergrösserung oder Verkleinerung des Themas.

Digitized by Google

die zusammenzufassenden Subjekte wird nie eine recht musikalische Wirkung des Satzes zulassen. Die Verbindung solcher metrisch verschiedener Stimmen bleibt eine äusserliche, sie wird nicht zur fühlbaren Einheit, und der Effekt geht bei dem inneren Widerspruche gar leicht in das Komische über.« Wir meinen, Hauptmann gehe etwas zu weit, er unterschätze den Wert der Vergrösserung. Das Thema leidet ja gewiss dadurch an Deutlichkeit, es muss daher auf andere Weise gesorgt werden, dass es bemerkbar werde, so namentlich durch kräftige Heraushebung desselben, darum wird es am besten in einer der beiden äusseren Stimmen untergebracht werden. Es kann das Thema in der natürlichen Grösse in verschiedenen Stimmen zugleich erscheinen, aber eine Engführung über oder unter dem vergrösserten Thema — das übersteigt die Grenze des Fassbaren, man wird notwendiger Weise das eine oder andere aus den Augen verlieren. Wenn aber in einem Kunstwerk etwas vorkommt, was nicht mehr fassbar ist, so hat eben der Künstler über das Ziel hinausgeschossen, nicht recht Mass zu halten verstanden. Vielleicht muss man das von unserer Stelle behaupten. Übrigens dauert es ja nur einen Augenblick. Bedeutende Untersteigung T. 52 und 53. Wie atmet man frisch auf, mit T. 54 der »drangvoll fürchterlichen Enge« entronnen zu sein, und wie erweitert sich die Brust bei den folgenden farbenprächtigen fünfstimmigen Sequenzen. T. 57. Der Akkord auf dem vierten Achtel lässt an Kühnheit alles hinter sich. Bei dem Themaeinsatz im nächsten Achtel erscheinen nur die Sechzehntel verkehrt. Ob nicht da dem Meister ein Versehen unterlaufen ist? Nun tritt das Thema vergrössert und verkehrt auf, dabei ist noch der Schluss so eigentümlich, so dass wohl die Behauptung erlaubt sein wird: Auf dem Papier, bei der Analyse ist es bemerkbar, für das Ohr geht es aber verloren. Dabei bewegen sich noch vier Stimmen darüber. Eher ist es bei nochmaligem Auftreten bemerkbar wegen des Bassschrittes am Schlusse. Nun folgen vier Schläge von doppelt verminderten Septimenakkorden (fünfstimmig) und ein mächtiger Orgelpunkt auf *C* bis zum Schluss, über welchem das Thema enggeführt wird, zuerst verkehrt dann gerade. Hineilen zum Ende auf breitester Basis (Hinneigen zur Unterdominante durch das *b* im drittletzten Takte).

Macht sich also in dieser Fuge auch der reflektierende Verstand mehr als in anderen Vertonungen des Meisters bemerkbar, so ist sie doch von grosser Schönheit. Namentlich der Schluss ist

Digitized by Google

wirkungsvoll. Überall zeigt sich aber die sichere Hand des gereiften Meisters.

18. Präludium und Fuge in *E*moll.

Wir haben das zweite von den vier grossen Leipziger Stücken, geschrieben zwischen 1727 und 1736, vor uns. Spitta bemerkt von ihm[1]): »In Präludium und Fuge in *E*moll arbeitet des Meisters ganz grossartige Lebensenergie. Eine Komposition, bei der die hergebrachten Bezeichnungen nicht mehr ausreichen, die man eine zweisätzige Orgelsymphonie nennen müsste, um unserer Zeit eine richtige Vorstellung von ihrer Grösse und Gewalt nahezulegen«. Wie packend ist schon der Anfang, man merkt sogleich, dass der ausgereifte Meister spricht. Schön die Sechzehntelgänge T. 7 u. f. im Tenor. T. 18 weitauseinandergespannte Fünfstimmigkeit. Wie voll klingt die darauf folgende Pedalstelle, wo dieses eigentlich mehrstimmig wirkt. T. 33 Wiederholung des Anfangs in der Dominante durch volle 18 Takte mit Stimmenvertauschung (Sopran und Alt). T. 44 klingt (*g* — *gis*) querständig, dagegen ist der scharfe Wechsel von *dis* *d*, *cis* *c*, T. 61—63 von vorzüglicher Wirkung. T. 76 und 77 ist im Pedal eine Art Synkope, dieses ist nämlich gleichsam um ein Achtel voraus, was einen eigentümlichen Reiz gewährt. Schöner fünfstimmiger Schluss; reiche Fünfstimmigkeit. T. 86. Zweite Wiederholung des Anfangs (in der Unterdominante) 4 Takte lang. Das Folgende lehnt sich an Dagewesenes an. Dreistimmigkeit. Sehr schön die Sechzehntelgänge T. 125, welche ganz oben beginnen und bis zum tiefsten Ton der Klaviatur hinabrollen. Trotz des Moll hat dieses langgezogene Präludium einen mehr freundlichen, ruhigen Charakter. Wie ganz anders war das schon besprochene in *C*moll.

Die Fuge ist die längste, welche Bach geschrieben hat, man könnte ihr aber vielleicht die Worte voraussetzen, die Beethoven der grossen, die »Sonate für Hammerklavier« op. 106 beschliessenden Fuge bescheiden vorangehen liess: »con alcune licenze«. Die langen, nicht aus dem Thema entwickelten Zwischensätze tragen fast dazu bei, die Einheitlichkeit des Riesentonwerkes zu stören. Das Thema ist scharf ausgeprägt, der Gegensatz strenge beibehalten, sodass man von einer Doppelfuge (genauer Fuge mit zwei Subjekten) sprechen könnte, wenn sich jener nicht allzusehr an das Thema

1) II. Bd. S. 639.

Digitized by Google

anschmiegte. T. 51 Orgelpunkt, über den sich beide Thema (bezw. das Thema mit seinem treuen Begleiter) bewegen. Nun beginnt das erste freie Zwischenspiel, das von grosser Länge ist. Interessante, enge gehaltene Akkordzerteilungen, dann blickt das Thema im Bass heraus und bald beginnt wieder das Tonspiel in höherer Lage. Wieder Auftauchen des Themas im Pedal, flinke Sechzehntelläufe in der rechten Hand, dann Erscheinen beider Themen. Sequenzen mit lang gehaltenen Decimen zwischen Sopran und Tenor. Läufe, Auftreten der Themen, Läufe, grossartige freie Tonsprache im folgenden Auftreten der Themen. T. 137 äusserst kunstvoll: Das zweite Thema ist anfangs verkehrt. Harmonie. T. 173 taucht plötzlich eine freie Stimme auf. Jetzt geschieht etwas, was in einer strengen Fuge ganz unerhört ist, nämlich ein da capo; von T. 172 letztes Viertel wiederholt Bach Note für Note den Anfang der Fuge (nur dass das Hauptthema nicht allein auftritt, sondern von dem zweiten und anderen Stimmen umspielt ist) 58 Takte lang, und dann hängt er, um einen Abschluss zu bilden, den *E*dur-Akkord an. Man könnte das Stück etwa mit dem Namen »Fugen-Phantasie« (Phantasie-Fuge?) bezeichnen. Es zeigt so recht den freien Sinn Bachs; wenn ihn ein gewisser Gedanke (Inhalt) mächtig anzog, scheute er sich nicht, die überkommene Form zu erweitern, oder gar über Bord zu werfen.

Drei Toccaten für Orgel.

*C*dur, *D*moll, *C*dur.

1. Toccata und Fuge in *C*dur.

Die Vertonung trägt diese Benennung mit geringem Recht, denn sie besteht nach dem Muster der italienischen Konzerte aus drei selbständigen Sätzen [1]).

Reissende Zweiunddreissigstelläufe eröffnen den Reigen; sodann folgt ein langes Pedalsolo. Sonderbar T. 16 die zweimalige Septime und die Zeiteinteilung. Gegen Schluss ist namentlich Gelegenheit gegeben, von der »Schnellfüssigkeit« einen Beweis zu geben. Das Motiv, das sich im folgenden so bemerkbar macht (gleich im 1. Takt des Tutti), wurde im Pedalsolo schon zu Gehör gebracht. T. 35 Sopran ins $\overline{\overline{d}}$ geführt! Das Sechzehntelmotiv wurde gleichfalls

1) Spitta, Bd. I. S. 415.

Digitized by Google

schon gehört. Schön ist, wie T. 43 u. f. das Pedal die Weiterführung des Ganges übernimmt. Tremolo im Pedal! Ein Moderner hätte T. 51 im 3. Viertel unfehlbar Dur geschrieben, was wundervoll »romantisch« geklungen hätte. T. 58 liebliches Spiel mit dem kurzatmigen Sechzehntelmotiv. T. 64 »Landgraf, bleibe hart«. T. 72 und 73 mächtige Sechsstimmigkeit. Schöner Abschluss.

Nun folgt das ganz und gar homophon gehaltene *Adagio*. Man könnte es für ein auf die Orgel übertragenes Konzertstück für Violine oder Oboe halten (beachte das ganz streichbassmässig geführte Pedal). T. 9 beginnt fünfmal dieselbe Tonphrase, jedesmal tiefer. Sodann ganze Tonströme, welche in ihrem freien Spiel lebhaft an die Sprache der *G* moll-Phantasie erinnern.

Das Thema der Fuge ist wohl eines der eigenartigsten, welche Bach geschrieben hat. T. 7 hat man sich schon in der Dominante zu denken, was, da das überleitende $\overline{\overline{c}}$ zu farblos ist, nicht gleich zu merken ist. T. 25 klingen die Quinten nicht am geglättetsten. Ebenso T. 49 und 50. Interessant Ende von T. 58. T. 69 und 70 beinahe ein wenig zu »unfugenmässig« heiter. T. 93, hier in Moll wirken die Quinten weit weniger unangenehm. T. 113 schön der sich unter das Pedal hinab fortsetzende Lauf. Mächtiger Orgelpunkt am Schluss; dieser selbst nach der Ed. Peters ohne Pedal; gewiss selten vorkommend, die Ausgabe der Bach-Gesellschaft dagegen hat es. Der späte Leipziger Bach hätte wohl keine so »flotte« Fuge zu schreiben über sich gebracht! Sie enthält viel Jugendfeuer.

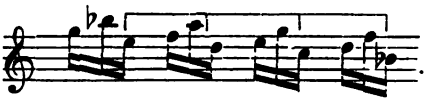
2. Toccata und Fuge in *D* moll.

Hier haben wir eine der grossartigsten Hervorbringungen des Bachschen Geistes vor uns[1]): Die vorliegende Vertonung ist eine Art Gegenstück zur *G* moll-Phantasie, wenn sie auch bedeutend einfacher gebaut ist wie diese. Schon der Anfang — Mordent (hier ist aber doch sicherlich die grosse, nicht kleine Untersekunde zu nehmen! wie schwächlich würde sich diese ausnehmen!) auf dem auszuhaltenden $\overline{\overline{a}}$ — kündet etwas Besonderes an. Wie schön die dreimalige Wiederholung, wie ernst kommt die im ersten Takt zum erstenmal auftretende Figur im dritten zum Abschlusse. Bei den

1) Merkwürdig zurückhaltend drückt sich Spitta aus, wenn er seine Besprechung mit den Worten beginnt (I. Bd. S. 402): »Die Toccata und Fuge in *D* moll zeigt, ohne ein grosses Originalgenie zu verleugnen . . .«

Digitized by Google

folgenden zwei Akkorden möchten wir, nachdem das Pedal brausend begonnen hat, einige gemischte Stimmen im Manual ziehen[1]). Nun beginnt ein tolles Tonspiel: *Prestissimo.* Die Quinten im Folgenden verschwinden bei richtiger Phrasierung:



Lento (von Griepenkerl beigesetzt) dröhnt es wieder mit vollem Werk. Nun beginnt es ganz elfenartig zu trippeln, die rechte Hand *staccato*, die linke in Synkopen nachschlagend, jene weit unter diese hinabsteigend. Nun folgen aufgelöste Akkorde in Zweiunddreissigsteln in der Rechten, und kurz angeschlagene Töne in der Linken, zu denen das Pedal in gehaltenen Tönen eine sichere Unterlage bietet. Mit dem Prestissimo beginnt ein toller Wirbeltanz innerhalb des doppelt verminderten Septimenakkordes, es senkt sich etwas in die Tiefe hinab, dann geht es wieder in die Höhe, bis endlich beim Maestoso T. 27 mit voller Orgel mächtige Akkorde ertönen und ein kurzes, aber gewichtig einherschreitendes Pedalsolo zum Schlusse vor der Fuge überleitet. Diese gehört zu den freiesten, die Bach geschrieben hat, er lässt sogar den Fugengedanken zeitweilig ganz fallen und wiegt sich in zerlegten Akkorden. Der Führer ist in der Quarte beantwortet, der Gegensatz geht in weichen Sexten mit. Wie eigentümlich wirkt das erste Zwischenspiel: die kurz abgestossenen Noten in der Rechten, die »unpolyphone« Begleitung in der Linken, die aufeinanderfolgenden Quinten T. 8 der Fuge! Flüchtig setzt nun das Thema in hoher Lage ein. Sequenzen. T. 15 und 16 machen einen eigentümlichen Eindruck durch die Oktavensprünge in der rechten Hand und wiederholt angeschlagenen Akkorde in der linken. Herrlich T. 19, wie erfrischend klingen diese Sequenzen! Nun setzt behende und leise das Pedal in tiefer Lage ein (wieder erscheint die Quarte). Zwischenspiel in Sexten und — gegen Ende — in Terzen. Das nun in Dur auftretende Thema wird fast verdeckt durch den in Decimen mitgehenden Gegensatz. In der Folge beginnt das freieste Tonspiel. Bemerke den kurz angeschlagenen Bass (bezw. die zweite Stimme) nach den Tonleitern. Auftreten des Themas, zweistimmiger Satz mit Untersteigungen,

1) Die Notation der Ausgabe der Bach-Gesellschaft ist entschieden jener der Ed. Peters vorzuziehen, wenn man nicht das Arpeggio recht langsam nehmen will.

Digitized by Google

plötzlich Dreistimmigkeit. Was Festhalten der Stimmenanzahl anbelangt, gewährt sich Bach überhaupt in diesem Stücke die grösste Freiheit. Ganz eigentümlich sind die folgenden gebrochenen Akkorde. Wie das in der Orgel herumhuscht! (besonders bei geteilter [*C* und *Cis*-] Windlade macht die Stelle einen sonderbaren Eindruck.) Der Akkord schiebt sich enger zusammen. Reissende Zweiunddreissigstel. Thema in der Unterdominante, mit Trillern begleitet. Schön die enge Harmonie T. 72. Anklänge an das Thema. Manual-Orgelpunkt bei Dreistimmigkeit in hoher Lage. Thema im Pedal ohne jede Begleitung. (Hat wohl in Bachs Orgel- und Klavierwerken kaum seines gleichen.) T. 85 Stimmen enge gedrückt, schönes Aufwärtssteigen mit Beibehaltung des Sichaneinanderschmiegens; das, das 1. und 3. Viertel markierende, Pedal giebt einen festeren Halt. Letztes Grüssen des Themas auf schönem, kurzen Orgelpunkt tief unten im Pedal. Trugschluss. Nun beginnt es wieder buxtehudisch zu rasen. Beim Adagiosissimo entfessle man einen Sturm mit fast voller Orgel, nun poltert das Pedal in die Tiefe hinab. Aushalt auf dem Sextakkord (sehr lange zu halten). Wirbeltanz, vielleicht sogar accelerando, dann plötzlich Adagio. Im Vivace freudiges Aufflackern, bis endlich in dem mit ganzem Werke zu spielenden Molto adagio die Vertonung einen Abschluss findet, der jeden in tiefster Seele ergreifen muss. Wir wüssten kein neueres Tonwerk, in dem sich in drei Takten eine so erschütternde Tragik, ein so unerlöstes Leid ausspräche, wie in diesem düsteren Mollschlusse (die Wirkung des *D*moll wird durch den vorausgehenden *G*moll-Akkord bedeutend verschärft).

3. Toccata und Fuge in *E*dur (bezw. Präludium und Fuge in *C*dur).

Diese Vertonung gehört einer sehr frühen Zeit an. Spitta stellt die Annahme als nicht unwahrscheinlich hin, dass sie Bach geschrieben habe, als er sich im Jahre 1707 ausserhalb Arnstadts hören liess (in zwei Handschriften findet sich der Zusatz: concertato). Die äussere Form stimmt mit dieser Annahme überein; die mehrteilige Fuge (Bach ist später von dieser Form abgegangen und nur im schon besprochenen, grossen *C*moll-Stück darauf zuzückgekommen) und die Buxtehudeschen Läufe. Bach lässt ganze Akkordmassen unter doppio des Pedals vom Orgelchore hinabfluten (bis Neunstimmigkeit). Wie die Akkorde in einander überfliessen. Da der Meister T. 28 schon etwas tief geworden, steigt er

Digitized by Google

im nächsten Takt um eine Oktave. Im Pedal entsteht auf diese Weise eine Non, während der eigentliche Sinn eine Sekunde verlangte. Beachte den letzten Takt.

Dem Thema ist die nordländische Manier unverkennbar aufgeprägt; viel deutlicher noch als bei der *G*moll-Fuge. Gegensatz strenge beibehalten. Die einzelnen Stimmen setzen in der expositio ohne auch nur eine vermittelnde Note ein. Zwischenspiele in Sequenzenform. T. 41 u. f. Sehr schöne weite Harmonie. Die Viertel in der letzten Hand T. 53 und 54 bringen etwas Ruhe. Grosse Untersteigungen. T. 74. Das Thema in Moll! T. 81. Ausgesprochen *H*dur in der ersten Hälfte des Taktes, ohne dass der Leitton *ais* erscheint.

Kurzer Zwischensatz mit Läufen; Pedaltremolo und markige Akkordschläge am Schluss. Das Thema der neuen Fuge ($^3/_4$) mit seinen punktierten Noten wird einem modernen Ohre nicht viel Begeisterung abnötigen können, ihm gar nicht recht orgelmässig, und -würdig vorkommen. Hier zahlt Bach Buxtehude seinen Tribut. Der Gegensatz verliert sich in der Folge gänzlich. Das Ganze hat ein sehr altertümliches Gepräge, man möchte es für viel früher geschrieben halten als die vorausgehende Fuge. Freie Stimmen treten auf, um plötzlich wieder zu verschwinden, das Thema sieht sich plötzlich von ganz fremden Elementen umgeben. Eine Engführung ist T. 49 versucht. Das Folgende macht den Eindruck des Uneinheitlichen, wenn es auch, an und für sich betrachtet, ästhetisches Wohlgefallen erwecken kann. Glänzend (konzertmässig) ist wieder der Schluss.

In der Ed. Peters trägt diese Vertonung die Aufschrift »Präludium und Fuge« und steht in *C*dur, klingt also dumpfer, indem namentlich die linke Hand oft tief hinuntergeführt ist.

4. Passacaglia in *C*moll.

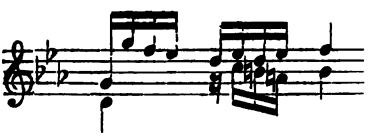
Die Passacaglia (auch Passacaglio, französisch Passecaille) ist ein alter spanischer oder italienischer Tanz, der noch im vorigen Jahrhundert in Frankreich getanzt wurde. Sie steht in ungeradem Takte, hat eine gravitätische Bewegung und einen Ostinato. So Riemann[1]), der behauptet, dass zwischen ihr und der Ciacona kein Unterschied sei, während Spitta[2]) diesen aufrecht erhält. Er schreibt,

1) Musiklexikon. 4. Auflage S. 793.
2) I. 579.

Digitized by Google

vorliegende Passacaglia sei keine vollständige, sondern, indem das Thema auch in der Ober- und Mittelstimme, und nicht immer unverändert, sondern auch umspielt oder nur angedeutet erscheine, zugleich eine Ciacona. Buxtehude hatte diese Art musikalischer Gebilde schon auf eine so hohe Stufe gebracht, dass sie auch Bach wesentlich nicht mehr überbieten konnte, weshalb er im allgemeinen dieser Gattung fern geblieben ist. Wir haben nur diese vorstehende Passacaglia, welche in der späteren Weimarer Zeit geschrieben wurde.

Zuerst lässt das Pedal das ausdrucksvolle, sehr schön gebaute, in die Tiefe hinabsteigende und mit $\underline{C}$ endigende Thema hören. Nun beginnt das Spiel der drei Oberstimmen über dem »Ostinato«. Man behalte diesen immer scharf im Auge. Die veränderte Harmonisation T. 25 bewirkt, dass man ihn beim dritten Auftreten ebenfalls verändert glaubt, eine interessante akustische Täuschung. Eine grosse Schwermut spricht sich in den Tönen aus. Schön T. 31, wo Sexten in den beiden obersten Stimmen auftreten und der Tenor sich hineinschiebt. In den drei Oberstimmen beginnt es jetzt sich zu regen. Dann treten scharf gezeichnete Oktaven auf den Plan. Der Bass ist unterbrochen und verziert (also »ciaconenartig« nach Spitta). Schön wirken darauf durch den Gegensatz auf die soeben sprungweise geführten Stimmen die sich jetzt stufenweise bewegenden und die gehaltenen Töne. Härter ist wieder die siebente Wiederholung. Die an und für sich harte Stimmführung T. 60



fällt nicht im geringsten auf. In der folgenden Durchführung sind die Oberstimmen polyphon so rege und interessant geführt, dass man den Bass, der immer das »alte Lied singt«, ganz vergisst. Bei der ersten Wiederholung freiere Behandlung der einzelnen Stimmen, die Modulation T. 74 und 75 gewinnt dem Thema eine neue Seite ab. Das Folgende ist nun nach Spitta Buxtehudisch, nämlich die »in Sechzehntelpassagen hineinfallenden Akkordschläge«. Bemerke die schönen Untersteigungen der ersten Stimme unter die zweite. Bei der 9. Durchführung übernimmt die erste Stimme die Rolle des Basses,

Digitized by Google

während die zweite dazu in Sechzehnteln kontrapunktiert. Auch bei der elften Wiederholung (wie belebend wirkt bei dem starren Thema das im dritten Takte eingeschobene $\overline{\overline{g}}$ auf das punktierte $\overline{\overline{as}}$). Bei der zwölften Durchführung ist das Thema in der Mittelstimme des dreistimmigen Satzes sehr frei behandelt. Die »aufgelösten Harmonien« im folgenden sind auch wieder Buxtehudisch. Bei der fünfzehnten Durchführung bemächtigt sich wieder das Pedal des Themas, das in voller Breite gebracht wird; in den Oberstimmen ertönen Gänge in Sechzehnteln, von denen aber die dem nachfolgenden Akkord zugehörenden Töne sofort erstarren. Nun beginnen die beiden obersten Stimmen sich in Sechzehntel-Triolen zu bewegen. (Das *h* am Ende des vierten Taktes der sechzehnten Wiederkehr des Themas und der folgende Gang sollte wohl genauer nach aufwärts geschwänzt sein?) In der folgenden Durchführung findet sich eine merkwürdige Stimmenfortschreitung (im sechsten Takt) und in der folgenden ist eine Figur in der dritten und ersten Stimme mit grosser Beharrlichkeit beibehalten, und noch eindringlicher (je in den inneren und äusseren Stimmen) in der neunzehnten und letzten Durchführung. Wenn wir einen Rückblick auf die Passacaglia werfen, so muss man staunen, wie Bach es verstand, dieses kurze, nur acht Takte zählende Thema, auf geistreiche Weise 19 (bezw. 18) Mal zu behandeln, ohne dass sich das Gefühl der Eintönigkeit einschleichen konnte. Beschlossen ist das Werk von einer kunstvollen Tripel-Fuge (oder genauer genommen von einer Fuge mit drei Subjekten; der Sprachgebrauch hat aber diese Unterscheidung hinweggefegt, so dass man z. B. jede Fuge mit zwei Themen eine Doppelfuge nennt, wenn auch nicht jedes derselben vor ihrer Vereinigung selbständig durchgeführt ist). Sollte jemand dem dritten Thema die Existenzberechtigung absprechen und es bloss als Kontrapunkt auffassen wollen (wozu aber gar kein Grund da ist, da es sogar im Pedal dreimal erscheint), so hätte er es bloss mit einer Doppelfuge zu thun. Wenn diese Fuge, deren Analyse keine ernstlichen Schwierigkeiten bieten kann, da die Themen fast immer unverkürzt und unverändert gebracht werden, weniger begeistern kann, so liegt die Ursache vielleicht gerade in diesem dritten wenig scharf ausgeprägten trillerhaften, namentlich eines bestimmten Abschlusses entbehrenden Themas, das sich aber getreulich mit den anderen einfindet und selbst in harmonischer Hinsicht der Fuge nicht zum Vorteil gereicht. Erfrischend wirken die sehr einfach gehaltenen Zwischensätze. T. 49 u. f. könnte man

Digitized by Google

ja sogar homophon nennen. T. 57 u. f. ist das zweite Thema zum Zwischenspiel benutzt. T. 82 leiser Anklang an die höchste Steigerung in der Doppelfuge des Mozartschen Requiems (Kyrie).

Harmonisierung! Doppeltriller! Darauf erstes Thema in hoher Lage, eine Decime vom zweiten entfernt. Schöne Sequenzen, wirkungsvoll die weiteren Takte, pathetischer Trugschluss. Im fünftletzten Takt ist man versucht, in der zweiten Stimme *h* zu spielen (nach dem vorausgehenden *C*dur). Schluss echt Bachisch grossartig. Adagio, Entfaltung bis zur Siebenstimmigkeit, Pedal doppelt.

Band XXXVIII.

Präludien, Phantasien, Fugen und andere Stücke.

1. Präludium und Fuge in *C*moll.

Gehört in die ersten Arnstädter Jahre, ist also eines der frühesten Orgelwerke des Meisters, die auf uns gekommen sind. Man kann da das Sprichwort anwenden: »Ex ungue leonem«, oder das deutsche: »Früh krümmt sich, was ein Haken werden will«. Kühn beginnt das Pedal, den *C*moll-Akkord in Verzierungen (fünf Mordente) hinansteigend. Schön der Orgelpunkt unter dem Nachahmungsspiel der Oberstimmen. T. 14 Sprung in das tiefste Pedalregister; durchwegs mächtige Pedaltöne bis zur Fuge. Die wiederholt angeschlagenen Akkorde T. 20 und namentlich T. 24 weisen auf nordländische Manier hin. Enge Harmonie. Schönes Thema der Fuge, schon ganz Bachisch. Gegensatz bloss bei der Exposition beibehalten. Merkwürdig ist, dass das Thema T. 9 auf einem Trugschluss einsetzt. Bach arbeitet viel im zweistimmigen Satz, er ist ja am leichtesten zu schreiben (also frühe Arbeit). So homophon behandelte Stimmen, wie sie T. 33 neben dem Thema auftreten, wird man in späteren Werken schwerlich finden. T. 40. Die ersten zwei Viertel sind wieder ein homophones Element. Endlich tritt das Pedal auf — ohne polyphonen Gegensatz. Freies Tonspiel bis zum Schlusse. Reissende Zweiunddreissigstelläufe und freundliches *C*dur. Der harmonische Bau der Fuge könnte nicht einfacher sein. Das Thema erscheint im Durchführungsteil ein einziges Mal (sogleich nach der Exposition) in der Dominante, fast immer in der Tonika.

Digitized by Google

2. Präludium und Fuge in *G*dur.

Das Präludium gehört zu den freundlichsten Stücken, die Bach für Orgel geschrieben hat. Die Quartengänge anfangs des Pedalsolos klingen beinahe etwas dürftig. Wie hoffnungsfreudig klingt das dritte Viertel von T. 26. Einen eigentümlichen Eindruck machen die sich in gerader Richtung bewegenden drei oberen Stimmen T. 30; freilich wird er durch die schnelle Bewegung weniger zum Bewusstsein kommen. T. 33 $\overline{c}$ und *Cis* klingt hier etwas querständig. Ein feierlich einherschreitendes Grave leitet, mit einer Halbkadenz schliessend und so den Zuhörer mit Spannung erfüllend, auf die Dinge, die da kommen werden, zur Fuge über.

Das Thema derselben ist wieder sehr scharf gezeichnet. Durch die ganze Fuge arbeitet es in Achtelbewegung, denn, wenn auch das Thema Viertel hat, so bringt doch sicherlich der Gegensatz Achtel. T. 18 auf 19[1]) klingen die auf den guten Taktteil fallenden Oktaven durch. Das Pedal bringt das Thema gleich zweimal nach einander. T. 70 Pedal hoch geführt! T. 135 vorübergehende Fünfstimmigkeit. Äusserst wirkungsvoll ist das Hinaufstreben in allen Stimmen T. 140 und 141. Die Fuge gehört gewiss zu den lebendigsten, die Bach geschrieben hat, und von der Melancholie, die die Mehrzahl seiner Vertonungen durchziehen soll, ist da sicherlich keine Spur zu entdecken. Spitta bemerkt treffend[2]), dass sie mehr nur äusserlich bewegt sei.

3. Präludium und Fuge in *A*moll.

T. 12 Beginn eines Fugato; sehr zwanglos gehalten inbezug auf den Gegensatz, anfangs finden sich bloss gehaltene Töne. Letztes Achtel von T. 16 eine unvorhergesehene vierte Stimme. Die Doppelfuge kündigt sich gleich anfangs als solche an. Die »Kosten der Unterhaltung« müssen vielfach die beiden Themen allein tragen. T. 24 tritt gar noch ein drittes Thema auf den Plan. Vorübergehende Vierstimmigkeit. Plötzlich bricht die Fuge ab; was aus dem ersten und zweiten Thema geworden ist, weiss man nicht. Buxtehudesche Formen und Halbschluss. Wir möchten dieses Stück weit hinaufrücken, und es als »Studie einer Fuge mit

1) Der erste Takt der Fuge mitgezählt.
2) I. Bd. S. 403.

Digitized by Google

mehreren Subjekten« bezeichnen; auf eigentlichen Kunstwert kann es ja nur in sehr beschränktem Masse Anspruch machen.

4. Acht kleine Präludien und Fugen.

Acht reizende Dinger von echt Bachschem Geiste durchweht. In einer selbständigen Ausgabe würde ihnen ein geschäftskundiger Buchhändler vielleicht den Titel: »Der kleine Bach« geben.

I. Freundlichster Sonnenschein. Die oft nach einander angeschlagenen Akkorde erinnern an die für die Orgel bearbeiteten Violin-Konzerte, noch mehr einige Stellen nach dem Wiederholungszeichen. Das Thema der Fuge »nordländert« gewaltig. T. 13 Engführung! aber nur zwischen den beiden oberen Stimmen. (Dass dann die beiden anderen Stimmen zusammen einfallen, weist gewiss auf eine frühe Entstehungszeit der Fuge hin.) Nochmalige Engführung, bei der alle vier Stimmen herangezogen werden.

II. Weit bedeutender wie Nr. I. Wie feierlich beginnt das Präludium; es fordert geradezu das volle Werk heraus. T. 3 erinnert lebhaft an schon Dagewesenes. Von T. 7 wird auf einem schwächer registrierten Klavier zu spielen sein (bezw. es werden die gemischten Stimmen hineingestossen). Schöner dreistimmiger Satz mit rollenden Sechzehnteln in der Linken. Reizend die »Arpeggien« (dreimalige Steigerung). Wörtliche Wiederholung des (Forte-) Anfangs. Das Thema der Fuge ist sehr glücklich gebaut. (Das zweite Viertel des zweiten Taktes und die Synkope). T. 20 u. f. thematisches, homophones Zwischenspiel. Plötzliche Fünfstimmigkeit. Diese Fuge ist ein kleines Meisterstück, es herrscht ein bewegtes Leben in ihr vom ersten bis zum letzten Takt. Modulationen giebt es oft selbst in grossen Fugen des Meisters nicht so viele als in dieser dreissig Takte zählenden.

III. Ernst und ruhig dahinfliessend. Inbezug auf die Stimmenzahl herrscht eine grosse Freiheit. Schön die (fünfstimmigen) Sequenzen. T. 18—20 mit rühriger Achtelbewegung in der linken Hand. Freundliche, sehr klare Fuge. T. 29 unbemerktes Auftreten des Themas und Engführung (Bass). T. 37 Umkehrung desselben. T. 54 Thema zweimal im Bass, aber nie beendet. »Verbreiterung« ($^3/_2$ Takt) am Schluss.

IV. Beinahe Klavierstil (Sechzehnteltriolen). »Händel'scher« Schluss vor || — Rasch bewegtes Thema der Fuge. Gegen Schluss »nordländische« Spuren. Das Pedal ist in den vier letzten Takten (mit Ausnahme des Schlussakkordes) nicht obligat.

Digitized by Google

V. Äusserst würdevoll und gewichtig, mit freier Vollgriffigkeit, beginnt dieses Präludium. Bemerke ∾ im dritten Takte. Ob Bach im folgenden vergessen hat, dass er am Anfange Grave vorgeschrieben? Der gänzlich veränderte Charakter des Stückes drängt beinahe auf ein schnelleres Zeitmass hin (die Ausgabe der Bach-Gesellschaft giebt daher mit recht die Bezeichnung *Allegro* unter Klammern), soll es nicht schleppend klingen. Sehr viel Buxtehudesches. Thema bescheiden, wie die ganze Fuge. Einfacher könnte der Gegensatz kaum gestaltet sein. »Billige« Engführungen. T. 26 bringt die Ed. Peters eine unorganisch eingefügte Stimme. Die Ausgabe der Bach-Gesellschaft stellt sie in den Bass, wodurch alles klappt. T. 25 der Kopf des Themas (ohne Leib). Diese Fuge macht den Eindruck einer sehr frühen Entstehungszeit.

VI. Ein freundliches Stück trotz Moll, das im Verlaufe ziemlich zurücktritt. T. 16 ein »Stempel der Zeit«. Grosse »Freistimmigkeit«. Kräftiges Thema. T. 8 und ähnliche erinnern im Rhythmus an Fuge I. Etwas verdüstert wird der Gesichtskreis durch die Einführung des *C*moll. Wenn die Ed. Peters T. 11 vom Schluss einen halben Takt bringt, so muss das bezüglich der Genauigkeit der Leseart Bedenken erregen. Die Bach-Gesellschaft schiebt T. 13 einen halben Takt ein, und so entfällt der ungewöhnliche Halbtakt. Das Pedal setzt T. 38 nach längerem Schweigen nicht mit dem Thema ein. In späteren Werken Bachs findet sich ein solches Vorgehen nicht mehr. Schöne Entfaltung zur Fünfstimmigkeit. Diese Fuge gehört jedenfalls zu den Bedeutendsten dieser acht kleinen Stücke[1]).

VII. Die nordländische Manier dieses Stückes fällt sofort in die Augen. Bemerke die auf beide Hände verteilten Terzen T. 3 und 5. Eigentümlich die drei, für die Orgel fast zu frisch klingenden Figuren T. 11—13.

Thema rhythmisch äusserst wohlgefällig. T. 22 unorganische Noten. Nach allen Parallelstellen erwartet man T. 35 $\overline{gis}$ statt $\overline{g}$, wie auch die Bach-Gesellschaft schreibt. In der Ed. Peters fehlt das ♯, indem einer schlechteren Leseart gefolgt ist. Der *E*moll-Akkord klingt etwas grau. Schöner Orgelpunkt.

VIII. Gangartiger Anfang vor ‖: Vielfach zweistimmig. Pedal solo. Pedal nach Wiederholungszeichen eigentlich unobligat.

---

1) Wenn sie aber Spitta »wegen ihrer Natürlichkeit und Leichtigkeit einen rechten Meisterzug« nennt, so thut er dem kleinen Knirps zu viel Ehre an.

Digitized by Google

Scharfkantiges Thema. Buxtehudesche Spuren. T. 30 geht das Thema an eine andere Stimme über. T. 46 Freistimmigkeit. Pedal mit linker Hand und zwar eine (bezw. zwei) Oktaven tiefer[1]).

5. Phantasie und Fuge in *A* moll.

Ergiebt sich auf den ersten Blick als eine frühe Arbeit zu erkennen. Ganz und gar nordländische Manier. Pedal ad lib. Die Phantasie verliert aber sehr, wenn die Orgelpunkte wegfallen, das Andere ist ja berechnet von zwei Händen ausgeführt zu werden. Lustiges Herumtummeln in gebrochenen Dreiklängen und Septimenakkorden beim Beginne des Presto! Welch ungeheurer Unterschied zwischen dieser durch ihre grosse Einfachheit sich als Jünglingsarbeit darstellenden Phantasie und irgend einer der späteren Zeit (um nicht gleich auf die höchste Vollendung [*G* moll] hinzuweisen).

Die Fuge stammt ohne Zweifel aus derselben Zeit. Das Thema ist schön, der Gegensatz aber höchst unselbständig. Von Stellen, wie z. B. T. 19—21 oder T. 27—30 findet man in späteren Werken Bachs keine Spur mehr. Freies zweistimmiges Zwischenspiel. Die Harmonisierung des Themas T. 40 im letzten Viertel befremdet, man vergleiche diejenige bei seinem zweiten Auftritte; Ursache der Abänderung war wohl der geringe Manualumfang der Bachschen Orgel. T. 57 u. f. sehr billige Sequenzen. Wiederholung der Phantasie. T. 92 u. f. klingt ganz modern. Schön der Aufschwung ins $\overline{g}$ T. 94 und 95. Wie das trillert! Im folgenden »Violoncellsolo mit Triolenbegleitung«. Steigerung des Gedankens durch höhere Tonlage. An den Oktaven wird wahrscheinlich niemand Anstoss nehmen.

---

1) Wann mögen die acht kleinen Stücke entstanden sein? Griepenkerl rechnet sie zu den wichtigeren Jugendarbeiten des Meisters, Spitta dagegen schreibt (I. 398): »Wie man diese kleinen Stücke für Anfängerarbeiten Bachs hat halten können, ist nicht recht begreiflich, da sie durchweg den Stempel gebietender Meisterschaft tragen, auch entsprechen gerade in der frühesten Zeit die knappen einfacheren Formen ebensowenig Bachs Neigung, wie der jedes anderen Genies«. Es steht hier also Autorität gegen Autorität; auf welche Seite soll man sich nun stellen? Wir möchten unbedingt Griepenkerl beipflichten. Dass diese Stücke den »Stempel gebietender Meisterschaft« tragen, ist doch übertrieben, hinfällig auch die Berufung auf die knappe, einfache Form. Es hätte also Bach lauter ausgedehnte Jugendarbeiten geschrieben? Der aufmerksame Beobachter findet so viele Einzelzüge (wir haben einige angedeutet), dass er sich sagen muss: Nein, das hat nicht der ausgereifte Meister geschrieben.

Digitized by Google

6. Fantasia con Imitazione.

Gleichmässig dahinfliessend. Viele Bindungen. Erste Stimme von zweiter und dritter weit entfernt. T. 4 vor dem Aushalt!; im vorletzten ist der Tenor sehr schön (gesangmässig) geführt zwischen Sopran und Alt.

Imitatio. T. 19 u. f. Thema verkehrt. Pedal sehr hoch geführt. Gegen Schluss bewegen sich über dem gehaltenen *h* des Pedals die beiden oberen Stimmen zuerst in Decimen, dann in Sexten. T. 8 v. S. Übersteigung von Seite des Pedals.

Dieses Stück ragt gewiss nicht durch Grossartigkeit der Erfindung und Durchführung hervor, wie manch andere Vertonungen des Meisters, die den Hörer aufs Mächtigste ergreifen; es erfüllt aber jenen, dessen polyphoner Tonsinn geweckt ist, mit einer gewissen ruhigen Freude. Allerdings muss man sich dabei auf »Miniaturmalerei« verstehen, sonst wird z. B. die freundliche Färbung, die die T. 31 u. f. hochgeführten drei Oberstimmen in die Sache bringen, und die naturgewäss auf das Gemüt des Hörenden zurückwirkt, ohne jede Beachtung bleiben.

In der Ed. Peters findet sich die soeben besprochene Vertonung unter den Klavierwerken (Nr. 216, S. 41. Die einzelnen Hefte tragen dort merkwürdigerweise ausser dem Umschlage keine Numerierung, so dass man, wenn dieser fehlt, inbezug auf Citation vielfach machtlos ist. Auch die Orgelwerke tragen auf dem Titelblatte keine Bandbezeichnung), es liegt aber doch das Orgelmässige, namentlich in der Fantasia, so deutlich am Tage, dass man es nicht besser wünschen könnte.

7. Fantasia in *C* dur.

Spitta vermutet[1]), dieses Stück verfolge einen lehrhaften Zweck, nämlich Übung im gebundenen Spiel und in der Ablösung der Finger auf einer Taste. Auffallend sind die unzähligen in diesem Stücke auftretenden wiederkehrenden Bindungen, es ist aber dabei von grosser Schönheit. Die rhythmische Figur findet sich vom letzten Viertel des 6. Taktes an ununterbrochen bis gegen das Ende. Die Vierstimmigkeit ist zumeist beobachtet. Schön die enge Harmonie T. 26 mit tiefem Manualbass. Orgelpunkt. T. 36 wird der Gang abgebrochen und eine Oktave tiefer fortgesetzt. Man sieht

1) I. Bd. S. 398.

Digitized by Google

aus diesem Stücke wieder, welch eigentümlichen Reiz für blosses Manual geschriebene Orgelstücke haben. Die Ausgabe der Bach-Gesellschaft giebt, auf zwei Vorlagen gestützt, durchweg Pedal. Wir möchten für manualiter stimmen und haben jedenfalls dafür Spitta auf unserer Seite.

8. Phantasie in *C* moll.

Eine grossartige fünfstimmige Vertonung mit mächtigen Orgelpunkten. Sie erinnert an die Phantasie in der gleichen Tonart (so namentlich der Anfang), hat aber vor dieser eine grössere Einheitlichkeit voraus. Das Anfangsmotiv mit dem Mordent kommt sehr oft vor, ermüdet aber nicht im geringsten, sondern erscheint von den verschiedenen Seiten aus gesehen stets in einem neuen Reiz. T. 10 würde man die vierte Stimme im Orchester der Viola und dem Cello zuteilen. Halbschluss und Generalpause. Nun Orgelpunkt auf der Dominante. Stimmeneinsatz natürlich vertauscht. Schön ist die jetzt auftretende Gegenbewegung zwischen erster und dritter Stimme T. 14 und 16. T. 17 fehlt in der Ed. Peters der Mordent in der 2. Stimme. Nun bringt das Pedal viermal das Motiv, die erste und vierte Stimme gesellen sich in der Weise dazu, dass abwechslungsweise die Nachahmung und die andere Stimme eine sich stets gleich bleibende Melodie frei bringt. Das Thema in Dur klingt viel weicher, darum auch der Orgelpunkt auf *Es* (T. 38). Der Mordent in seinem 3. Takt macht auf es aufmerksam. Schöner Manualsatz mit Zwischenspielcharakter, obwohl thematisch gebaut. Schöner Pedaleinsatz mit dem Thema, dann Orgelpunkt auf *F*. T. 59 und 60 eine kurze unthematische und homophone Stelle, dann erscheint wieder das unermüdliche Thema (in der zweiten Stimme). Freieres Spiel mit demselben T. 64 und 65. Wie ein Orgelpunkt in »unergründlicher Tiefe« auf *C* die Phantasie eingeleitet hat, so schliesst sie auch einer, während die ersten fünf Takte das Thema sich ununterbrochen (im 1. Takt gar in zwei um eine Sexte voneinander entfernten Stimmen) hören lässt, sodann freies Spiel der ersten Stimme über dem zerlegten doppelt verminderten Septimenakkord; im vorletzten Takt nochmals Abschiedsanklang an das Thema.

Was meisterhafte Behandlung eines Gedankens anbelangt, gehört diese Vertonung zu den hervorragendsten Leistungen Bachs. Sonderbar könnte ihr Titel erscheinen, man ist gewohnt, unter der Bezeichnung »Phantasie« an ein freier gehaltenes Tonstück, in

Digitized by Google

dem eben der Tonsetzer seiner Phantasie nachgeht, zu denken, und hier haben wir die strengste Thematik[1]).

9. Phantasie[2]) in *G* dur.

Dieses Stück erinnert, was Gliederung anbelangt, an die Konzerte (langsamer Mittelsatz). Der im ersten Takt auftretende Gedanke durchzieht den ganzen ersten Satz. T. 52 erscheint er verkehrt. Beim *Adagio* ist wieder die »Stimmigkeit« eingehalten, was allein schon unendlich viel wert ist.

Im *Allegro* ist ebenfalls ein bestimmter Gedanke festgehalten, ein »Tonleiter-Motiv«. Die Vierstimmigkeit ist strenge beobachtet. T. 16 und 17 echte Bachsche Sequenzen mit Sechzehnteln in der Linken. T. 30 beginnend, steigt das Pedal gerade eine Oktave hinab; darauf schöner Orgelpunkt, der nach drei Takten gar ein Doppio wird.

10. Phantasie in *G* dur.

Diese Vertonung fällt in die Arnstädter Zeit, gehört also einem frühen Zeitabschnitt an. Sie besteht aus drei von einander gänzlich verschiedenen Teilen und nimmt unter Bachs Orgelwerken eine ganz ausnahmsweise Stellung ein.

Der Anfang ist mit »Très vitement« überschrieben. (Bemerke die alte Form des Umstandswortes: jetzt heisst sie, wie männiglich bekannt, »vite«.) Es beginnt gleich anfangs ein munteres Tonspiel. Die wenigen Zweiunddreissigstel bringen noch ein besonderes Leben in die Sache. Mit einem Schlage wird es aber anders im Grave, man tritt in eine ganz andere Welt. Wir möchten diesen Abschnitt als ein »Prunkstück der Fünfstimmigkeit« bezeichnen. Die Stimmenzahl ist bis zum Ende genau beibehalten; nur ein paar Takte schweigt das Pedal. Der Charakter des Stückes, das doch verhältnismässig einfach gehalten ist — es findet sich kaum eine Nachahmung darin — ist schwerer zu erfassen als so manche künstlich gebaute Fuge. Es fallen die vielen Bindungen und Vorhalte auf, die Akkorde verschwimmen förmlich ineinander. Es will uns dünken, als spräche sich hie und da eine gewisse Wehmut aus. Wir wollten

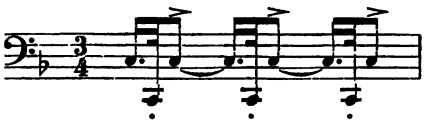
---

1) Dieses bedeutende Werk findet sich bei Spitta unter dem Striche mit dem Worte »schön« erwähnt. I. Bd. S. 690.

2) Die Ed. Peters, welche auf zwei Systemen notiert, schreibt »Konzert in *G* dur«.

Digitized by Google

den Rat erteilen, dass man bei dem Vortrag auf der Orgel zu den Achtfüssen im Manual einige Vierfüsse aus Holz zieht, sodass der Ton etwas Schillerndes, Singendes bekomme. Von der nachschlagenden Quinte T. 19 wird das Ohr nicht im mindesten berührt. Ernste tiefe Töne in der vierten Stimme. Das $\overline{\overline{c}}$ T. 29 überrascht etwas, man würde eher das leitereigene $\overline{\overline{cis}}$ erwarten. T. 43 und 44. Vierte Stimme und Pedal steigen brüderlich in die Tiefe, von den anderen Stimmen durch einen weiten Zwischenraum getrennt. Der Reiz, den die künstliche Stimmführung T. 54 gewährt (bemerke die Sprünge der zweiten und dritten Stimme) geht auf der Orgel gänzlich verloren; um ihn zum Ausdruck zu bringen, dazu gehörten qualitativ verschiedene Stimmen, und das lässt sich beim Orgelvortrag hier kaum erreichen. T. 57. Bach macht keine Kadenz, sondern mittels eines Trugschlusses (Sextakkord von *E*moll mit Vorhalt in der dritten Stimme) spinnt er den Faden sogleich weiter. Dunkle Töne. T. 66 wird das Pedal ins $\underline{H}$ geführt. Ein seltener Fall, dass der Meister nicht den Gedanken der praktischen Ausführbarkeit geopfert hat. Die Neueren sind in dieser Hinsicht weniger zurückhaltend. (So muss es jedem Kontrabasspieler wehe thun, im zweiten Satz von Schuberts »Forellenquintett« op. 114 diese Stelle im Andante:



in der vom Meister und dem Gedanken gewünschten Weise nicht ausführen zu können, da gewöhnliche Instrumente nur ins $\underline{E}$ reichen.) Grosse Klüfte. Um die Oktaven zu vermeiden, giebt Bach T. 77 der dritten Stimme eine Viertelpause. T. 81 Übersteigung über zwei Stimmen unter welchen sich selbst die melodieführende erste befindet. Im folgenden Takt eine Entfernung von zwei Oktaven. T. 85 beginnend, schönes, einträchtiges Emporsteigen der obersten drei Stimmen in fast lauter Quartsextakkorden (vom Bass abgesehen). Eigentümlich gefärbt ist das dritte Viertel des 86. Taktes. T. 90 u. f. vierte Stimme angenehm bewegt. T. 100 »scharfe« Harmoniefolgen. Prachtvolle »zerstreute« Harmonien. T. 110 *h* im Pedal inmitten der »*B*-Umgebung« etwas sonderbar klingend. Die »latente« Fünfstimmigkeit T. 111 und 112 lässt die freie (in der 2. Hälfte der beiden Takte) umsomehr fühlen. T. 116 enthält eine

Digitized by Google

gröbliche Verletzung der Schulregel, welche lautet: »Diejenige Stimme, in welcher ein neuer Ton als Dissonanz eintreten soll, muss, der erforderlichen Deutlichkeit wegen, noch unbesetzt sein«. Bach war aber doch wohl, als er dieses herrliche Stück schrieb, kein Schüler mehr?! Tiefste Töne in der vierten Stimme. Bemerke, wie das Pedal T. 129 beginnend in ganzen Noten volle zwei Oktaven hinaufsteigt. Übersteigung der vierten Stimme. Hinabschreiten des Pedals in die tiefste Tiefe und mächtiger Orgelpunkt auf *D*, während eine hinzutretende sechste Stimme das Gemälde noch farbenprächtiger macht. Anklang an den Anfang, Hinaufsteigen der vierten und fünften Stimme in Terzen, weite Harmonie. Jäh bricht der Meister ab, als sei er aus seinen Träumereien aufgeschreckt worden — und jetzt wird es ganz schwarz auf dem Notenpapier wegen der Arpeggien. Bach schreibt »Lentement« vor, sonst würden die Zweiunddreissigstel-Sextolen allzu reissend unorgelmässig erklingen. Um sie richtig zu verstehen, muss man sich über die harmonische Grundlage klar sein, was durchaus nicht so einfach ist.

Der Gang der einzelnen Stimmen im langsamen Satze träte klarer zutage, wenn die dritte mit der vierten auf ein System gesetzt wäre, statt dass sie, wie jetzt, zwischen den oberen zwei Systemen herumwanderte.

Die Vertonung ist jedenfalls für die Arnstädter Zeit sehr reif zu nennen.

11. Präludium in *C* dur.

Hoch oben setzt T. 4 die erste Stimme ein, welche dann getreu nachgeahmt wird. T. 16 u. f. Minore mit Vertauschung der Stimmen. Im Folgenden homophones Gepräge, wirkungsvoll, besonders das Pedalsolo, mit Akkordschlägen des Manuals. Orgelpunkt, darüber schöne Thematik, fünfstimmiger Schluss. Trotz der Kürze ein sehr schönes Stück.

12. Präludium in *G* dur.

Gehört zu dem Glänzendsten und am leichtesten Verständlichen, was Bach für die Orgel geschrieben hat; er ist hier bezüglich Auftretens von Nachahmungen gar nicht ängstlich besorgt. Brausend schäumt es über einen Orgelpunkt auf *G* vom Anfang der Klaviatur in die Tiefe. Doppio, sodann mächtige Akkordschläge und markierte Triolen in der linken Hand (Pedaltriller ad lib.). Der »Anfangslauf«

Digitized by Google

erscheint jetzt in der Dominante ohne Pedal, denn dieses bildet seine reale Fortsetzung. Sechzehntelbewegung des Pedals unter vollgriffigen Akkorden beider Hände (zuerst langgezogene Halte). Freie Stimmführung. T. 22 hell klingend (drittes Viertel achtstimmig). Nun erscheint der Anfangstakt in der Unterdominante, beginnend mit dem höchsten Tone der Bachschen Klaviatur, die Linke ahmt nach und es entstehen Sexten, während im Pedal die zwei *C* heraufdonnern. T. 36 u. f. langgehaltene zwei *H*, mit rasch sich bewegender Oberstimme, die zweimal dieselbe Figur bringt. T. 45 und 46 Nachahmungen der Oberstimme je eine Oktave tiefer, der Alt ahmt im letzterwähnten Takte vom 2. Viertel an den Sopran des vorausgehenden Taktes nach. Doppelter Orgelpunkt mit laufender erster Stimme. In Bezug auf Pedalfertigkeit stellt dieses Stück nur sehr mässige Anforderungen, denn selbst die Sechzehntelgänge bieten keine Schwierigkeiten, da die Füsse einfach abwechseln können.

13. Präludium in *A* moll.

Nach drei Einleitungstakten erscheint das das ganze Stück (wenigstens rhythmisch) beherrschende Motiv. Etwas hart und unvermittelt klingen T. 15 und 16, ebenso etliche Takte später. T. 37 wäre, aus dem Zusammenhang gerissen, unerträglich, hier bildet aber die dreimal wiederholte Figur eine Art Orgelpunkt. T. 40 u. f. Sequenzen. T. 124 Untersteigung. Die Sechzehntel bringen angenehme Abwechslung in den gleichmässigen Rhythmus. Am Schluss erscheint gar ein Doppelpedal. Sehr wirkungsvoll sind die letzten vier Takte. Voll und schwer klingen die zwei letzten (sechsstimmig mit doppio). Wir möchten sagen, in diesem Präludium spricht sich eine »ungeheure Leidenschaftslosigkeit« aus, man hört mit einem gewissen Wohlbehagen dem Spiel der Töne, den häufigen Sequenzen zu, ohne sich aber dabei im geringsten aufregen oder in Begeisterung setzen zu müssen. In dieser Hinsicht und in Bezug auf den »stereotypen« Rhythmus tritt es in Gegensatz zu den meisten Werken Bachs.

14. Fuge in *C* moll.

Wurde nicht später als 1708 oder 1709 geschrieben. Das Hauptthema — wir haben nämlich eine regelrechte Doppelfuge vor uns — stammt von dem berühmten Meister des siebzehnten Jahrhunderts Giovanni Legrenzi, dem Lehrer Lottis und Gasparinis. Es ist sehr glücklich erfunden. So oft es in der Tonika beginnt, weicht es nach

Digitized by Google

der Dominante aus, so oft es aber mit dieser anhebt, leitet es schon im 2. Takt nach der Tonika zurück. Die ersten Noten des Gegensatzes sind aus dem Thema genommen. T. 12 und 13 schöne Pedalbässe. Das Ende des in Dur auftretenden Themas ist sehr mild. T. 35 u. 36 Thema im Pedal ohne ersichtlichen Grund vereinfacht. Das nun auftretende zweite Thema hat im 2. Takte eine grosse Ähnlichkeit mit dem dritten Takte des ersten Themas (es ist von Bach selbst). Zwei- und dreistimmige Sätze, angenehm von Synkopen belebt. Grosse Untersteigung; darauf merkwürdig einfaches zweistimmiges Zwischenspiel. T. 69 plötzliche Fünfstimmigkeit. Nun werden beide Themen zu gleicher Zeit behandelt. T. 90 ziemlich hohes Hinaufsteigen, darauf sehr schönes Zwischenspiel mit angenehm hinfliessenden Sechzehnteln in der Linken. Im reinsten Barock erbaute Koda, die man aber, laut Griepenkerl, auch weglassen kann. (Und man wird nicht schlecht thun, ihm zu folgen.)

15. Fuge in *C* moll.

Hier haben wir wieder eine Jugendarbeit Bachs vor uns. Welch selbständiges originelles Thema! Spitta hat Recht, wenn er schreibt[1]), es sei sehr zu bezweifeln, ob irgend einem andern jener Zeit ein solches Thema eingefallen wäre. Gegensatz meistens beibehalten. Schön die engen, nach aufwärts strebenden Harmonien. Der Tenor wird hoch hinaufgeführt. Interessant ist T. 35. Welche »Dissonanzen« auf dem Akkordknäuel im letzten Sechzehntel jedes Viertels!, und wem würden sie im polyphonen Getriebe übelklingend erscheinen? T. 48 Zweistimmigkeit in tiefer Lage, ernst und voll klingend. Das *e* und $\overline{es}$ T. 54 wirkt nicht im geringsten querständig, sondern gewährt sogar einen grossen Reiz. Nun tritt, post festum, das Pedal auf, und es ist auch hier noch sehr bescheiden angewendet. Im vorletzten Takt muss gut phrasiert werden, sonst bleiben die auf einander folgenden Quarten ganz unverständlich. Die Fuge macht, trotz ihrer ununterbrochenen Lebendigkeit, ganz den Eindruck des Orgelmässigen; sie erweckt, trotz des sehr einfachen Kontrapunktes, ästhetisches Interesse.

16. Fuge in *G* dur.

Wir begegnen hier auch einem selbständigen Gegensatz. T. 34 Thema »umkleidet«. T. 39 tiefe, ernst klingende Töne. T. 51 und 52

1) Bd. I. S. 248.

Digitized by Google

nordländisch. Thema hoch über einfach begleitenden Stimmen. Zweistimmiges Zwischenspiel. Die linke Hand hat es eilig. T. 64 u. f. Buxtehudesche Arpeggien. T. 74 viermalige Wiederkehr desselben Gedankens. Die folgenden zwei Takte könnten, was Heiterkeit anbelangt, aus einem Streichquartett von Haydn sein. Freies Tonspiel. Pedalsolo. Versetzung desselben Gedankens auf verschiedene Tonstufen. Thematischer Schluss.

17. Fuge in *G* dur $^{12}/_{8}$.

Dieses Thema gehört gewiss zu den längsten, die wir bei Bach treffen. Gegen Schluss, wo man es sich nicht mehr versieht, weicht es in die Dominante aus. T. 31 plötzliche Fünfstimmigkeit. T. 35 tritt das Thema ganz unvermerkt (in Moll) ein. T. 57. Das Pedal, das lange geschwiegen hat, setzt hier in höchster Höhe ein. T. 70 ist dasselbe so umkleidet, dass sein Auftreten ganz und gar nicht mit dem Ohr zu bemerken ist. Homophone Stelle.

Diese Fuge gehört sicherlich zu den bewegtesten für Orgel, bis knapp vor dem Schluss ist die Achtelbewegung nicht unterbrochen. Dass sie einer früheren Zeit angehört, liegt auf der Hand.

18. Fuge in *G* moll.

Eine allerliebste kleine Schwester der grossen *G* moll-Fuge, mit dem sie eine leise Ähnlichkeit in der Gesichtsbildung hat. Es liegt in dem Thema etwas Strammes, was an jenes in der grossen Fuge erinnert. Das Thema ist real beantwortet. Wäre traurig genug gewesen, wenn Bach durch Anlehnen an eine Schulregel dessen Anfang (den charakteristischen Quintenschritt) verstümmelt hätte. Wie herrlich schön hebt sich der Gegensatz vom Thema ab, die folgenden Schönheiten müssen gefühlt werden. Bemerke die kurz angeschlagenen Achtel. Wie schön fügt sich die ganz »souverän« auftretende freie Stimme T. 33 u. f. zu Thema und Gegensatz. Kurzes aber sehr schön gebautes Zwischenspiel. Lehrreich ist, was zum folgenden Spitta schreibt[1]: »Der bedeutungsleere Pedaleintritt im 26. Takt ist ein Merkzeichen der Zeit[2]), ein stärkeres noch der gleichsam vorbereitende Themaeintritt in der linken Hand im 25. Takte, welche nach wenigen Tönen ihre Rolle an die rechte Hand abgiebt. Solche Züge, die, jedes objektiven Formgrundes baar, nur in der augenblicklichen

1) Bd. I. S. 399.
2) Die Fuge wurde in Weimar geschrieben.

Digitized by Google

Laune ihre Erklärung finden, wird der nachdenkende Künstler, welcher nach dem Vorbilde der Natur die möglichste Zweckmässigkeit der Einzelnteile seiner Kunstorganismen anstreben muss, mehr und mehr zu beseitigen suchen.« Freundlich blickt das Thema bei seinem Auftreten in Dur; einen eigentümlichen Reiz gewährt das ein klein wenig herb klingende $\overline{\overline{es}}$ T. 34, nachdem einen halben Takt vorher $\overline{\overline{e}}$ zu hören gewesen. Herrlich klingen die folgenden zwei Takte; während des Gegenspiels zwischen (Dur-) Thema und Gegensatz klingt ruhig und gleichmässig stark die Dominante *f*. Das Thema erscheint nun in Dur und verkürzt im Pedal, während sich die beiden Oberstimmen brüderlich in Sexten (die aber durch Einstreuung anderer Intervalle geschärft sind und nichts weniger als italienisch weichlich klingen) bewegen. Prächtig klingt jetzt die Dominante eine Oktave höher in der oberen Stimme. Nun folgt eine künstlich gebaute wunderschöne Sequenz (bemerke die kurz abgestossenen Töne im Pedal). T. 52 u. f. schönes Getummel im Pedal, während der Alt in tiefer Lage aushält. Voll Leben ist das folgende Zwischenspiel; die rechte Hand bewegt sich beinahe klaviermässig. Dann Steigerung nach der Höhe. Wie hoch und erfrischend klingen T. 62 und 63. Nun ergreift das Pedal das Thema in hoher Lage (beachte die kurz angeschlagenen Töne im Tenor und das ausgehaltene *d* im Alt). Der Schluss erinnert in seiner Einfachheit an jenen in der *E*moll-Fuge, nur folgen hier noch drei Akkorde. (Thema nicht in seiner ganzen Länge gebracht, Schlussakkord in weitester Lage.) Diese Fuge ist, obwohl sie nicht der reifsten Zeit des Meisters angehört, ein Juwel im Kronschatze der Bachschen Orgelmusik. Wir möchten jedem Musikbeflissenen dringend raten, sie auswendig zu lernen. Es wird dies nicht übermässig viel Zeit und Mühe beanspruchen, dabei aber selbst einen hohen Genuss gewähren, und es wird ihm besonders durch die Sequenzen klar werden, welch ein konzentrierter musikalischer Denker Bach gewesen ist.

19. Fuge in *H* moll.

Der Anfang stammt aus einer Violinsonate von Corelli († 1713, berühmter Lehrer der Violine und Tonsetzer für dieses Instrument). Die Doppelfugenform ist auf weite Entfernung kenntlich. Beide Themen heben sich sehr scharf von einander ab. Schön der hoch geführte, sich weit über den Alt erhebende Sopran. T. 6 u. f. schönes dreistimmiges, sehr durchsichtiges Zwischenspiel (weite Lage). Themaeinsatz verkürzt und verziert T. 30, darauf tiefe, ernste Töne.

Digitized by Google

Zweistimmiges Zwischenspiel von Tenor und Bass ausgeführt, gewiss ein seltener Fall. Mit aller Deutlichkeit setzt nun das weit entfernte Thema ein. Schön sind die folgenden tiefen Manualtöne. Die T. 43 auftretende Figur erinnert an das *D*dur-Präludium. T. 61 Übersteigung des Tenors. T. 64. Das Ohr denkt sich wohl das fehlende *cis* hinzu. T. 76 Oktaven, auf dem Papiere vermieden. T. 77 kann man den Themaeinsatz leicht übersehen, wozu hauptsächlich das merkwürdiger Weise vorausgehende *h* beiträgt; im Verlauf ist es auch freier behandelt. Nun folgt der am wenigsten thematisch gebaute Teil der Fuge. T. 90 beginnt eine »heftige« Engführung, die Themaeinsätze platzen förmlich auf einander, so dass man die Stellung kaum überschauen kann und ganz schwindelig werden möchte. Das zweite Thema tritt zweimal in je zwei Stimmen auf, aber mit verstümmeltem Ende feierlich und versöhnt ausklingend. Diese sehr klar geschriebene und wohlklingende Fuge gewährt einen hohen ästhetischen Genuss.

20. Canzone in *D* moll.

Man spielte französische Gesänge (canzone francese) gern auf der Orgel oder dem Klavier und benutzte sie deshalb zuerst als Unterlage, Stoff für Nachahmungsformen. Daher der Name unseres Tonstückes. Dabei blieben an diesen Fugensätzen auch im Verlauf der Zeiten gewisse rhythmische Eigentümlichkeiten jener Chanson-Melodien haften, indem auf die gehaltenen Anfangstöne geschwindere Notenwerte in stereotyper Form zu folgen pflegten, auch wurde nicht selten der Anfangston mehrere Male wiederholt[1]). Wir haben hier eine schöne, hochernste Vertonung vor uns.

T. 41 tritt ein zweites, in chromatischen Schritten sich bewegendes Thema auf. Wie schön die Dreistimmigkeit T. 42 u. f. in weiter Lage! Entfaltung in die Fünfstimmigkeit vor Eintritt des $^3/_2$-Taktes. Thema und Gegenthema sind jetzt rhythmisch vermindert. T. 33 schöner (unvermuteter) Themaeinsatz. Im folgenden dunkle Töne. Etwas widerhaariger Rhythmus. T. 59 u. f. Wie die etwas nachschlagenden Oktaven sogleich ins Gehör fallen.! T. 70 beginnen Engführungen (oder einfache »Aussextung«?). Schlichter Orgelpunkt. Die Canzone ist sehr einfach gehalten, das chromatische Gegenthema bringt etwas Farbenschmuck in die Sache; es ist auch vielleicht die Ursache, dass der Rhythmus, der so einfach und abwechselungslos ist,

1. Spitta, Bd. I. S. 418.

Digitized by Google

wie nicht leicht in einer Vertonung Bachs, doch nicht eintönig wirkt. Das Thema, das sehr oft auftritt, erscheint zum grössten Teil auf der Tonika. Ausweichungen kommen beinahe gar keine vor.

21. Allabreve.

Eine gewisse Zurückhaltung, fast möchten wir sagen, etwas Schulmässiges, Strenges (viele Bindungen) herrscht in dieser schönen, in Viertelbewegung vom Anfang bis zum Ende dahinziehenden Doppelfuge. T. 32 beginnend erscheint das Thema dreimal nach einander im Alt, jedesmal um einen Ton höher. Engführung. Später rücken die beiden engführenden Stimmen noch mehr zusammen. T. 119 ist das zweite Thema »ausgedezimt« (!), T. 168 das erste ausgeterzt. Wenn man die ungeheure Einfachheit, welche in harmonischer Hinsicht im Vorausgehenden herrscht, ins Auge fasst, setzt einen T. 184 (der Akkord im ersten Viertel) in Verwunderung. Schön abschliessender Orgelpunkt. Allabreve soll hier gleich sein alla capella (kirchlich, wahrhaft orgelmässig).

22. Pastorale in *F* dur $^{12}/_{8}$.

Ein prachtvolles, tief poetisches (betrachte T. 4!), echt orgelmässig gedachtes Stück. Kanonischer Anfang. T. 7 Umkehrung der Stimmen des vorausgegangenen Taktes. Das *as* T. 8 nimmt harmonisch eine eigentümliche Stellung ein. (Ist es doch nicht anfechtbar?) Nun folgt der Anfang auf der Dominante, wunderbar freundlich. Der Bass ist eine Quinte höher, auch in der Höhe tritt eine gehaltene Stimme hinzu. Der Tenor bringt die Anfangsmelodie. Bei der Parallelstelle T. 23 fehlt die harmonische Härte. Das Hinabsteigen des Pedals ins *E* T. 27 ist von grosser Schönheit, würdevoll der folgende Orgelpunkt auf *D*. Schade, dass es hier abbricht.

Die Stücke, welche jetzt folgen, gehörten eigentlich unter die Klaviersachen[1]), da sie aber einmal unter die Orgelstücke geraten

1) Spitta bemerkt (II. 692), dass die dem Pastorale nachfolgenden drei kleinen Klavierstücke gar nicht dazu gehören, und von Griepenkerl auf Forkels Autorität hin als Ganzes herausgegeben worden seien, während jener steif und fest die Zusammengehörigkeit der vier Stücke behauptet, und sich dabei auf Handschriften beruft. Was Diplomatik anbelangt, kann sich Griepenkerl wohl nicht mit Spitta messen, und so möchten wir uns auch unbedingt auf Seite dieses stellen, wobei wir uns nur wundern, dass Griepenkerl den handgreiflichen Unterschied, der zwischen dem Pastorale und den folgenden Stücken herrscht, übersehen konnte! Jenes ist der reinste Orgelstil, und man muss nur bedauern, dass »das schöne Stück, das jetzt in *F* dur beginnt und sehr unbefriedigend in

Digitized by Google

sind, so wollen wir sie auch hier besprechen. (Allemande.) Ein reizendes Stück; grösstenteils dreistimmig. Der liegende Bass giebt ihm etwas Pastorales (oder Musettenhaftes). Interessant ist die Akkordfolge nach dem Wiederholungszeichen. Bemerke die Schönheit des dreistimmigen Satzes in weiter Lage. Selbst der folgende zweistimmige ist sehr schön zu nennen, dank dem belebten Rhythmus und den würzenden Synkopen. Wie lieblich klingt T. 7 das »erstarrende« $\bar{g}$, und das eine Oktave tiefere im nächsten Takte. Das *f* T. 11 im Bass wirkt wie ein leiser Nadelstich.

(Aria.) Durchweg homophon gehalten. Ein schmerzlicher Gesang; käme mittelst Oboe schön zum Ausdruck. Freistimmigkeit, aber dennoch wird jede Note eigens geschwänzt. Sonderbar der Wechsel von *g* und *ges* T. 36.

Eine frische Gigue. Dreistimmig, wie bei dieser Form gewöhnlich, Sequenzen. Nach dem Wiederholungszeichen Thema verkehrt, wie gewöhnlich bei dieser Tanzart. Dunkle Töne. Gehaltene Töne. T. 24 Thema in Moll.

23. Trio in *D* moll.

Ein echter Bach. Wie ungezwungen tritt die Bassnachahmung im 2. Takt ein. T. 13 Wiederholung des Anfangs mit Umkehrung der beiden Oberstimmen. T. 19 u. f. reizende Sequenzen. Wie voll klingen T. 24 und 25. Hier ist der Satz eigentlich vierstimmig, indem das Pedal »aufgelöste« Terzen hören lässt. T. 26 und 27 erinnern an eine Stelle in den sechs Sonaten. In den folgenden zwei Takten Umkehrung der Stimmen. Pedal in Oktavsprüngen. Wiederholung von schon Dagewesenem. Ob man nicht dieses Trio in die Zeit der sog. Orgelsonaten setzen dürfte? [1])

A moll schliesst, sicherlich ein Fragment ist«. (Spitta.) Die folgenden Vertonungen dagegen sind reiner Klavierstil (die gehaltenen Töne zu Anfang der »Allemande« sprechen nicht dagegen, solche kommen ja in vielen Klaviersachen des Meisters vor); man vergleiche nun die »Aria«, mit den beständig angeschlagenen Akkorden in der linken Hand, und der letzte Satz könnte doch den Giguen-Charakter nicht besser zur Schau tragen. Und Bach sollte sich herbeigelassen haben, einen Tanz für die »Königin der Instrumente« zu schreiben? Wir Moderne haben freilich beim Anhören einer Gigue nicht das Gefühl, dass es sich hier um ein Tanzstück handle, aber zu Zeiten Bachs, vor zweihundert Jahren, hatte man dieses Bewusstsein noch viel mehr, und Bach hätte es jedenfalls nicht über sich gebracht, das, gottesdienstlichen Verrichtungen geweihte, Instrument durch einen Tanz zu entheiligen.

1) Wenn Griepenkerl schreibt (Vorrede zum 4. Band der Edition Peters): »Die überhäuften Manieren haben wir nicht weglassen wollen, weil sie in der Handschrift einmal stehen, setzen aber voraus, ein geschmackvoller Orgelspieler

Digitized by Google

Zweite Abteilung.

Konzerte nach Antonio Vivaldi.

Die folgenden vier Konzerte waren ursprünglich für Violine bestimmt (drei sind von Antonio Vivaldi, † 1793 in Venedig, bezüglich des vierten ist es fraglich, ob es auch von Vivaldi oder von Johann Ernst, Herzog zu Sachsen, vertont ist), wurden aber von Bach für Orgel übertragen. Man behalte wohl im Auge, was Roitzsch bezüglich dieser Orgelbearbeitungen sagt: »Manche Kompositionen galten ungeachtet ihrer Passagen und Arpeggien damals für orgelmässig, welchen man nach unserm jetzigen Geschmack dieses Prädikat beizulegen nicht geneigt ist.« Es liegt auf der Hand, dass diese »Stiefkinder« der Bachschen Muse unser Interesse nicht halb so sehr in Anspruch nehmen können, als seine eigenen; auch gleichen diese Übertragungen Blumen, die man in ein ihnen fremdes Erdreich versetzt hat. Allerdings muss man dabei ins Auge fassen, dass zur Zeit Bachs der Violin- sich viel mehr dem Orgelstil genähert hat, als dies in unsern Tagen der Fall ist. Wer würde es sich z. B. einfallen lassen, Beethovens oder Mendelssohns Violinkonzert (oder gar eines von Vieuxtemps!) für Orgel zu übertragen!

1. Konzert in *G* dur.

Wirkungsvoll ist die Abwechslung zwischen *forte* (Oberwerk) und *piano* (Rückpositiv). T. 47 freudig klingend. Schön sind im folgenden die gehaltenen Noten der linken Hand (nach Horn-Art). Wie mächtig wirkt das doppelte Pedal bei Bachs echten Orgelwerken! Das kann man aber hier nicht sagen.

Bedeutend schöner das Grave, weil orgelmässiger. Der Anfang müsste, von einem grossen Geigenchor ausgeführt, prachtvoll wirken. Wie wohl thut einem die Nachahmung T. 7, weil dies eben orgelmässig ist. Wunderschön ist T. 23. Das erste Manual spielt *forte* voraus, das zweite ahmt *piano* nach. Hier wird auch zu gleicher

werde sich ihrer mit Auswahl bedienen, oder sie bis auf die Praller und Triller am Schluss der Perioden ganz übergehen«, so können wir uns mit diesem Ratschlage nicht einverstanden erklären. Es ist immer eine gefährliche Geschichte, einen Meister meistern zu wollen. Die Manieren sind nun einmal zugleich mit der Melodie erfunden, und wenn sie auch ein wenig »zopfig« klingen, so ist das doch vielleicht ein kleineres Übel, als wenn man sie ganz wegliesst. Die Bach-Gesellschaft giebt sie unter Parenthese.

Digitized by Google

Zeit von verschiedenen Tonstärken Gebrauch gemacht, ein bei Bach seltener Fall. Echt orgelmässig sind die drei Takte mit den Bindungen, zuerst vierstimmig, dann fünfstimmig, ungemein voll klingend. Mit den Anfangstakten schliesst, *piano*, das Grave. Ein wahrhaft poetischer Zug. Ist er auf Rechnung Vivaldis oder Bachs zu setzen?

Im letzten Satze (Presto!) geht es sehr lustig, und nach unseren modernen Begriffen etwas unorgelmässig zu. T. 41 und 45.

2. Konzert in *A* moll.

Klingt würdevoller wie das vorausgehende, wozu die Molltonart beiträgt. T. 9—12 merkt man aus dem Violinmässigen die Vorlage. T. 56 u. f. wird wieder durch verschieden stark registrierte Manuale eine schöne Wirkung erzielt. Das zweite Manual ist sehr hoch geführt; das erste, stärker klingende, fängt in gleicher Tonhöhe an, und senkt sich dann hinab. T. 62. Die hier wieder auftretende Figur ist gegen früher um einen halben Takt verschoben, was ein eigentümliches Gefühl hervorruft. Ein prachtvolles Stück ist das »Adagio senza pedale a due clav.«. Schon der Anfang lässt hoffen, dass etwas Bedeutendes nachfolgen werde. Wunderschön ist die Wiederholung der Takte 5—8 in der tieferen Oktave; wie das gedämpft klingt! Orgelmässig gehaltene und gebundene Töne, mit motivisch gehaltenem Bass; wird dann im Kontrapunkt der Oktave umgekehrt, Bass eine Oktave tiefer. Am Schlusse wieder die Anfangstakte.

Im *Allegro* wird wieder von dem »Ineinanderspielen« der beiden Manuale Gebrauch gemacht T. 75—81. Erfinderisch, was Ausnutzung der Orgel zu Klangwirkungen anbelangt, zeigt sich Bach T. 87 u. f. (vom Pedal wird $\bar{e}$ verlangt). Interessant sind die Oktaven in den äusseren Stimmen im siebent- und sechstletzten Takt. Doch im freien Konzertstil ist ja wohl alles erlaubt!

3. Konzert in *C* dur.

Interessant ist der kanonische Anfang. Die ersten achtzehn Takte sind äusserst glänzend; man hört förmlich die Trompeten und Pauken. Im folgenden besonders T. 41 u. f. möchten wir auf Roitzschs Bemerkung bezüglich der »Orgelmässigkeit« zurückverweisen.

Das kurze »*Recitativ-Adagio*« ist ein Belegstück, welcher Verschnörkelungen das Zeitalter Bachs fähig war.

Toll genug geht es wieder in den *Tutti* des *Allegro* zu. Besonders

Digitized by Google

nach ||. Man wundert sich, dass der Meister, der so Grosses, so Erhabenes für die Orgel geschaffen, ein solches »Geläufe« niederschreiben mochte. Jeder Mensch ist eben ein Kind seiner Zeit, und hier hat ihr Bach reichlichen Tribut gebracht. Auf die Oktaven, die sich in den zerlegten Akkorden vorfinden, kommt es natürlich auch nicht mehr an. Diese Übertragung ist wohl der dunkelste Punkt in Bachs Orgelwerken.

4. Konzert in *C* dur.

Vorliegendes ist ungleich würdiger als das vorausgehende, es erregt sogar ästhetisches Wohlgefallen. Schön sind die tiefen Töne in der linken Hand T. 15 u. f. Wenigstens durchzieht ein gewisser Gedanke dieses kurze Stück.

Stücke, deren Echtheit nicht vollkommen verbürgt ist.

1. Fuge in *C* dur.

Trompetenmässiges Thema. T. 3 und 4 erinnern an die »Postillonfuge« (s. Klavierwerke). T. 25 nachschlagende Oktaven, die nachschlagenden Quinten dagegen (4 Takte später) werden von keinem Ohr als solche empfunden, während die nachschlagenden Oktaven im nächsten Takte wieder sehr unangenehm sich bemerkbar machen. Das Stück macht einen recht freundlichen Eindruck und ist, falls es wirklich von Bach herrührt — und aus inneren Gründen lässt sich nichts dagegen sagen — jedenfalls eine Jugendarbeit, wie aus dem einfachen Bau und dem »ungefährlichen« Gefährten geschlossen werden muss.

Dieses Stück fehlt in der Ed. Peters (wenigstens unter den Orgelwerken).

2. Fuge in *D* dur.

Der Gefährte setzt auf der Quart ein, was von den Theoretikern getadelt wird. Sehr langes Zwischenspiel. Die Verbindung von T. 32 mit 33 wird man wohl kaum sonstwo bei Bach in dieser Weise antreffen. T. 35 setzt das Thema auf der schlechten Taktzeit ein. Eine solche »Accentverrückung« ist unerhört, daher entgeht das Thema dem Ohr gänzlich. T. 41 plötzlicher Stillstand (Halbkadenz). Die Ungewöhnlichkeiten häufen sich. T. 68 Thema zur Hälfte verkehrt.

Digitized by Google

T. 88 das *gis* nach der Ed. Peters unorganisch, im nächsten Takte nachschlagende Oktaven. T. 115 und 116 blühende Sprache. T. 117 ist der charakteristische Quartschritt des Themas in eine Sekunde verwandelt. Die Oktaven von T. 118 und 119 fallen wohl tüchtig ins Ohr, da das auf die schlechte Taktzeit fallende $\overline{\overline{cis}}$ den Eindruck des vorausgegangenen $\overline{\overline{d}}$ unmöglich verwischen kann. Die Oktaven im vorletzten Takt machen sich um so mehr bemerkbar als hier der Leitton in Mitleidenschaft gezogen ist.

Es kann nicht geleugnet werden, dass dieser Fuge etwas Unfertiges anhaftet, eine gewisse Unsauberkeit, Unsorgfältigkeit in der Stimmführung. Sollte sie nicht von Bach sein, so ist jedenfalls seine Eigenart in den Sequenzen gut nachgeahmt. Eine so schlechte Stimmführung wie im 9. T. v. S., Oktaven der gemeinsten Sorte, weisen wohl nicht auf Bach hin.

3. Fuge in *G* moll.

Ein Akkord leitet ein. (Seltener Fall.) Wir haben es hier mit einer Tripelfuge (genauer: Fuge mit drei Subjekten) zu thun. Die drei Themen heben sich deutlich voneinander ab. Das Hauptthema erscheint zweimal von einer anderen Stimme fortgesetzt, nämlich T. 5 vom Tenor und T. 8 vom Sopran, wenn man nicht die vorausgehenden Noten hier als eine teilweise Verkleinerung desselben auffassen will, dann hätten wir freilich im Pedal bloss eine »Ankündigung« des T. 10 vollständig auftretenden und der leichteren Spielbarkeit wegen vereinfachten Themas. Bach erlaubt sich hier einen »Quarteneinsatz«, den, wie oben erwähnt, die Schule tadelt. T. 9 klingen einige Stellen harmonisch herb. Kühn ist der Themaeinsatz im nächsten Takt (*d* gegen $\overline{c}$). T. 14 tritt der interessante seltene Fall auf, dass das Thema durch eine halbe Pause unterbrochen ist, so dass man versucht wird, den Alt für seine Fortsetzung zu halten. T. 18. Das $\overline{s}$ im zweiten Viertel klingt inmitten des *D* moll-Akkords fremd. Der zweite Teil des Hauptthemas erscheint öfter ohne den Anfang. T. 36 Sequenzen mit einträchtig in Sechzehnteln sich bewegenden zwei unteren Stimmen. Gegen Ende der Fuge schleicht sich im Pedal der Anfang des Hauptthemas, frei behandelt, ein. Im vorletzten Takt ungefährlicher Querstand. Wenn auch diese Fuge schon ein ganz achtungsgebietendes Können bekundet, möchten wir sie doch, falls sie wirklich von Bach sein sollte (und aus inneren Gründen lässt sich nichts dagegen einwenden), in

Digitized by Google

eine frühere Zeit versetzen wegen der »Zerschneidung« des Themas und mancher harmonischer Härten.

4. Trio in *C* moll.

Wird auch J. L. Krebs, Bachs bestem Schüler, auf den sich der Meister etwas zugute that[1]), zugeschrieben. Von wem es auch sei, es ist ein in klassischer Ruhe sich dahin bewegendes Kunstwerk, und ganz im Geiste Bachs geschrieben. Schön ist das »Zwiegespräch« T. 17 beginnend. Die zweistimmigen Sätze klingen merkwürdig voll. Lieblich das »Ineinanderspielen« der beiden Manuale, wie es schon bei den sechs Sonaten zu beobachten war. Welch herrliches Tonspiel entfaltet sich über dem Orgelpunkt T. 30 u. f. des *Allegro*. Gewichtiger wirkt der folgende auf *D*. Sequenzen.

5. Aria in *F* dur.

Ein liebliches Stück; einfacher gebaut wie das vorausgehende. Hat die Arienform (Wiederholung des Anfangs). T. 2 schöne, ungezwungene Nachahmung im Pedal. T. 33. Die nachschlagenden Quinten lassen sich kaum durch die Spielart unhörbar machen. Dieser und besonders der folgende Takt klingen harmonisch etwas unklar. T. 59 und 60 Pedal sehr hoch geführt.

6. Kleines harmonisches Labyrinth.

Mit Recht wird es im Vorwort der Ausgabe der Bach-Gesellschaft ein »Curiosum« genannt. Eine »haarsträubendere« Chromatik, als hier Bach anwendet, könnte auch kein Neuerer bieten. Nach diesem dornigen »introitus« (= Eingang) sind wir im Mittelpunkt angelangt: Dort wartet unser ein allerliebstes Fugato (freistimmig). Während T. 26 die zweite Stimme das Thema in natürlicher Lage bringt, singt es die erste in der Verkehrung. Doch wir müssen Sorge tragen, durch den »exitus« (= Ausgang) wieder aus dem »Labyrinthchen« hinauszukommen. Wie weich sich T. 2 des »exitus« die plötzlich auftretende Dominante von *E* ins Gemüt legt, das weht wie linde, laue Frühlingslüfte, doch schon im nächsten Takt bläst ein kalter Nordwind in Gestalt der Mollterz $\overline{\overline{d}}$, dann geht es sequenzenartig abwärts. Interessant ist T. 7 das *a* im Basse, welches als durchgehender

1) »Der beste Krebs aus meinem Bache«, pflegt der Meister scherzhaft zu sagen. Nach anderer Leseart: »Der einzige Krebs in meinem Bach«.

Digitized by Google

Ton in ein eigentümliches Verhältnis zu dem *ais* des Soprans tritt, gleichsam wie eine die Helligkeit dieses Tones verdunkelnde Wolke. Das kurze Abbrechen ist uns aus anderen Werken des Meisters als ein echt Bachscher Zug bekannt, also wenn hier nicht wirklich von ihm, so doch wenigstens ben trovato. Nun tritt endlich das Pedal mit einem Orgelpunkt ein, über den es sich anfangs merkwürdig dünn — zweistimmig — bewegt (man könnte meinen, die Ursashe davon sei, dass auf nicht obligates Pedal gerechnet ist, wenn einen nicht die darauf eintretende Fünfstimmigkeit eines Besseren belehrte). Dieses interessante Stücklein ist durchaus nicht ohne Kunstwert.

Präludium und Fuge in *Es* dur.

Diese grosse Vertonung, sie ist das letzte der vier »Leipziger Stücke«[1]), soll als gewichtiger Schlusspunkt den ersten Teil unseres Buches beschliessen. Sie findet sich im dritten Teile der »Klavierübung« (Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Jahrgang 3. Dort ist aber bezw. sind die Fugen von dem Präludium getrennt. Dieses findet sich S. 173, jene beginnen S. 254).

Der Ausdruck »pro organo pleno« ist, wie Griepenkerl in der Vorrede zur Petersschen Ausgabe bemerkt, nicht so zu verstehen, als müsste man alles mit vollem Werke spielen; es wird aber nacheinander die ganze Orgel benutzt. Spitta nennt den Ausdruck beider Stücke treffend »mild-prächtig«, und macht darauf aufmerksam, wie sich in den nicht fugierten Teilen ein eigentümlicher, auf Emanuel Bachs und Haydns Klaviermusik hinweisender Zug findet.

Farbenprächtiger fünfstimmiger Anfang, sogar sechsstimmig. Wie reizend machen sich die Pralltriller. T. 12—14 »mild-ernst« wegen der tiefen Lage der linken Hand; ebenso T. 23. Die Echo-Stellen und das Folgende erinnern an die spätere Klaviermusik. Wie reizend sind T. 41 u. f. die Synkopen und die darauf folgenden Sechzehntel. Eigentümlich ist das $\overline{g}$ T. 49 mitten im *B*moll. Sechstimmigkeit! Erfrischend die folgenden Sechzehntel und die Akkorde in hoher Lage (besonders das zweite Mal). T. 71 schiebt sich wieder ein Fugato ein wie in einem bereits besprochenen Präludium, vielleicht dürfte man sogar sagen ein »Doppelfugato«! Schön der geschäftige Bass im dreistimmigen Satz. Wiederholung von schon Dagewesenem in höherer Lage, das Fugato dagegen in tieferer (mit Pedal) daher ernster klingend. Bald tritt Vierstimmigkeit ein. Schön die

1) Gehörte also vor die soeben besprochenen sechs Stücke.

Digitized by Google

weite Lage der drei oberen Stimmen. T. 145 und 146 und drei Takte später. T. 151 vierstimmig in hoher Lage (man muss eine ganz frei eintretende Stimme annehmen). T. 158 Untersteigung; der schöne Aufschwung in die Sexte geht auf der Orgel leider verloren. Drittes Auftreten des Fugato, diesmal ohne Pedal und durchwegs wieder dreistimmig. Lauf im Bass bis ans Ende der Klaviatur. Wiederholung des Anfangs.

Die Fuge (S. 259!) zeigt die mehrteilige Buxtehudesche Form. T. 14 auf 15 fallen die Oktaven auf, die bei der Aufführung mit mehreren Instrumenten wegen Stimmenkreuzung vermieden wären. Wie farbensatt Takt 20 durch die Fünfstimmigkeit! Darauf Engführungen. (T. 32 fehlt in der Ausgabe Peters der Bindebogen auf $\overline{b}$).

$^{6}/_{4}$. Rollt gleichmässig fort. T. 11 erscheint das Thema verkehrt, T. 18 gerade; das Thema der ersten Fuge kündigt sich gleichzeitig an. Im Folgenden tritt es ganz auf, verbunden mit dem der zweiten, gerade und verkehrt. Sehr künstlich behandelt, dabei aber noch immer schön. Gegen Ende schöne Steigerung.

$^{12}/_{8}$. T. 8 und 9 blickt das erste Thema heraus; T. 12 erscheint es, mit Einschiebung eines Tones (*des*) vollständig im Pedal, während gleichzeitig das dritte Thema mehrere Male auftritt. Auch später, T. 24, tritt das dritte Thema gleichzeitig in den zwei tieferen Stimmen auf (»ausgeterzt«, wie die Schule sagt). Beachte die Engführung des ersten Themas im Pedal und in der ersten Stimme, T. 27 beginnend. Dann folgt dreimal das »leichtbeschwingte« dritte, bis endlich das erste wieder gewichtig, in langen Noten, im Pedal auftritt, vom Tenor wird das dritte, der eigentliche »Herr des Hauses«, gebracht, deutlich wahrnehmbar, weil die oberen Stimmen aushalten. Das »Mild-Ernste« des Präludiums haftet auch der dreiteiligen, durch ihren kunstvollen Bau auf die späte Zeit des Entstehens hinweisenden Fuge an. An den anderen Orgelwerken der Leipziger Periode sucht man vergebens diesen freundlichen Zug.

Digitized by Google

Zweiter Teil.

Choralvorspiele (und -Variationen).

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Choralvorspiele.

Wer Bachs Choralvorspiele nicht kennt, der kennt den grossen »Orgelmann« nur halb. Sie verhalten sich zu den übrigen Orgelwerken des Meisters etwa so, wie im deutschen Aufsatz ein Thema »nach Vorschrift« zu einem »nach freier Wahl«. Die Choralmelodie ist das Gegebene, die Erfindungskraft des Tonkünstlers kann sich bloss im Anschluss an sie, um nicht zu sagen in Unterordnung unter sie, bethätigen. Hier ist aber dem Meister Gelegenheit geboten, seine Beherrschung der Form zu zeigen. Und Bach thut es. Von den einfachsten homophonen Gebilden beginnend, kann man, was Künstlichkeit der Mache anbelangt, eine Stufenleiter bilden, sich immer verwickelteren zuwenden, bis man endlich auf einem Punkte anlangt, wo die Form den Inhalt überwuchert hat, wo der »kombinierende Verstand« siegreich das Feld behauptet, die Ästhetik aber trauernd ihr Antlitz verhüllt. (Eine Musik dieser Art wird bekanntlich im deutschen Sprachgebrauch mit einem Tier in Verbindung gebracht, das einer Gattung den Namen gegeben hat, der die gefürchtesten Raubtiere angehören.)

Die Choralmelodie ist sehr verschieden behandelt. Sie findet sich in einer Stimme (einfach gehalten, oder bereits verziert), auch im Pedal (mit acht oder vier Fuss zu spielen), während die anderen Stimmen kontrapunktieren. Die letzterwähnten zwei Fälle gewähren immer besonderes Interesse, indem beide Hände die Choralmelodie, den »cantus firmus«, kunstvollst umspielen können. Diese tritt auch gleichzeitig[1]) in zwei Stimmen auf, die also kanonisch gehalten sind. Der Kanon der Oktave gewährt hier den reinsten Kunstgenuss, die anderen nähern sich ja öfter bedenklich der Grenze des nicht mehr Fassbaren. Sind die beiden kanonischen Stimmen Aussenstimmen, so ist die Marschroute gebundener als bei einer Aussen- und Innen- oder bei zwei Innenstimmen. Ein Stück ist

1) Man wird dieses Wort nicht zu sehr pressen.

Digitized by Google

ein Doppelkanon, bei vieren findet sich Doppelpedal angewandt. Bei den Fugen ist das Thema entweder der ersten Verszeile entnommen, oder es ist jede besonders bearbeitet. Dass die sogenannte »Choralfuge« nicht fehle, erwartet man ohnehin schon von vornherein. Die Variationen (Partiten) sind, obwohl zumeist Jugendwerke des Meisters, doch bedeutend. Das Studium der Choralvorspiele (wir bedienen uns dieses allgemeinen Ausdrucks, ohne auf die feineren Unterscheidungen, wie sie sich bei Spitta finden, einzugehen) mag dem Musikbeflissenen öfters herzlich sauer werden. Es ist ja, für den Anfang wenigstens, durchaus nicht leicht, die einzelnen Stimmen in vielfach äusserst künstlichen Geflechten zu verfolgen und dabei noch das Thema, das ja doch die Hauptaufmerksamkeit in Anspruch nehmen muss, im Auge zu behalten. Es mögen sich hie und da Versuchungen einstellen, dieser »gekünstelten« Musik den Rücken zu wenden; man lasse sich aber nicht sogleich abschrecken, sind erst die technischen Schwierigkeiten überwunden, ist die rauhe Schale zerbrochen, so kommt man auf den schmackhaften Kern. Man wird immer höheres Interesse an diesen künstlichen Gebilden bekommen, sie werden einem immer natürlicher[1]) und fassbarer erscheinen, und man wird sich immer klarer werden, dass an musikalischer Gestaltungskraft und Energie des Denkens Bach nicht leicht seinesgleichen hat.

In lehrhafter Hinsicht sind die Choralvorspiele von grösster Wichtigkeit, und der Nutzen, den sie in Bezug auf selbständige Führung der Stimmen und musikalisches Denken gewähren, wiegt allein schon die angewandte Mühe reichlichst auf.

Wir beginnen, der Ausgabe der Bach-Gesellschaft folgend, mit den kleineren, minder gewichtigen.

Das Orgel-Büchlein.

Nun komm' der Heiden Heiland.

Einfach. In den beiden letzten Takten Fünfstimmigkeit, ohne dass aber diese von besonderer Wirkung wäre.

Gott, durch deine Güte oder
Gottes Sohn ist kommen.

Kanon in der Oktave, aber nicht in den äusseren Stimmen, da

1) Einzelne wenige ausgenommen.

Digitized by Google

das Pedal mit einer achtfüssigen Trompete gespielt wird, und so die linke Hand den Bass hat. Das Pedal, welches kanonisch nachahmt, ist ins *f* geschrieben, zweimal ist es etwas verändert in Bezug auf die vorsingende Stimme. Die Choralmelodie klingt hoch und frisch. T. 7 klingt das *c* des Pedals etwas gezwungen zu den anderen Stimmen. T. 10 ist der Pedaleintritt verkürzt; $\bar{a}$ und *b* gäbe ja eine unanhörbare Dissonanz. Im vorletzten Takt ist der Rhythmus des Pedals, des Wohllautes wegen, etwas verändert. Obwohl dieses Stück nur vierstimmig ist, so klingt es ungemein voll, was offenbar durch die kanonische Führung zweier Stimmen, welche schon an und für sich die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, bewirkt wird.

Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn, oder Herr Gott, nun sei gepreiset.

Die Choralmelodie ist an und für sich schon schön (zweimalige Ausweichung in die Mollparallele). *Es* ist die thematische Figur, welche der Tenor zu Anfang bringt, häufig angewendet (in den beiden unteren Stimmen).

Lob sei dem allmächtigen Gott.

Charakteristisch im Pedal sind die Sekundenbewegungen. Sonderbar klingen die Quartsextakkorde im zweiten und letzten Viertel des fünften Taktes. Schöner Halbschluss in weiter Harmonie.

Puer natus in Bethlehem.

Die beiden Quarten zwischen den beiden inneren Stimmen T. 7 im letzten Viertel klingen ungeglättet. Untersteigungen von geringer Bedeutung.

Gelobet seist du, Jesus Christ.

Sehr einfach. Das Pedal bringt etwas Leben in die Sache.

Der Tag der ist so freudenreich.

Die gleich anfangs auftretende Figur mit den Zweiunddreissigsteln und die folgende mit den Sechzehnteln ziehen sich durch das ganze Stück hindurch.

Vom Himmel hoch da komm ich her.

Die Choralmelodie ist schon etwas ausgeschmückt. Freundliches

Digitized by Google

Stück mit Terzenbewegungen in den inneren Stimmen. Schönes Hinuntersteigen in die Tiefe am Schluss.

Vom Himmel kam der Engel Schar.

Ein merkwürdiges »Tonleiterstück«. Man bemerke, wie das Pedal fast in lauter Sekunden den grössten Theil seines Umfanges durchmisst, während sich die Linke ebenfalls in vielen Sekunden doppelt so schnell bewegt. T. 7 Hinabsteigen in die tiefste Tiefe. Im drittletzten Takt tritt eine Stimme ab, zwei Halbe lang, weil der in ungewöhnliche Höhe sich erhebende Tenor sie überflüssig macht. Am Schlusse Entfaltung zur Fünfstimmigkeit mit Untersteigung der linken Hand.

In dulci jubilo.

Ein eigentümliches, interessantes und dabei schönes Stück; es ist nämlich ein Doppelkanon. Sopran und Alt, sowie Tenor und Bass sind je als ein zusammengehöriges Ganze zu denken. Das Pedal spielt den Tenor (man muss einen Vierfuss ziehen, um die Höhe herauszubringen). In der Urschrift nimmt es das zweite System ein, die Bach-Gesellschaft und Griepenkerl haben es jedoch der leichteren Überschaubarkeit wegen, weil man ja gewohnt ist, das Pedal dem dritten System zuzuweisen, in das dritte hinabgerückt. Bach schreibt auffallender Weise Achtel- statt, wie man erwarten möchte, Vierteltriolen. T. 25 wird das doppelte Band zerrissen und der Kanon geht als einfacher bis zum Schluss; das nachahmende Pedal folgt in der doppelten Entfernung, nämlich nach zwei Takten. Schönes Ausklingen mit Entfaltung zur Fünfstimmigkeit, bei einer selten in dieser Weise vorkommenden Verwendung des Pedals.

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich.

Einfacher gehalten. Im viertletzten Takt ein gemilderter Querstand, im drittletzten ein schönes Aufwärtsstreben. Terzen zwischen den beiden inneren Stimmen, Pedal hoch hinaufgeführt.

Jesu, meine Freude.

Ganz schlicht. Ungefährlicher Querstand im letzten Takte.

Christum wir sollen loben schon.

Künstlich! Eine kontrapunktische Arbeit ist ja immer schwieriger,

Digitized by Google

wenn der Cantus firmus in einer der innern Stimmen liegt. Schön T. 11 die in weiter Entfernung sich parallel bewegenden Sopran und Tenor, dieser dann tief hinabsteigend, sogar unter das Pedal. Doppelpedal. Phrygischer Schluss.

Wir Christenleut'.

Die Choralmelodie ist sehr einfach, man möchte fast sagen eintönig. Das Tenormotiv ist wieder das ganze Stück hindurch beibehalten. In der ersten Hälfte des drittletzten Taktes blickt die Sonne etwas durch die Wolken. Sehr schön das ruhige Ausklingen (die beiden letzten Takte).

Helft mir Gottes Güte preisen.

Die Choralmelodie liegt ungewöhnlich hoch. Das Thema, mit dem der Tenor gleichzeitig mit dem Sopran beginnt, kehrt im ganzen Stück wieder bis gegen das Ende. Durch die rein und schön verteilte Bewegung der kontrapunktierenden Stimmen erhält dieses Stück einen besonderen Reiz.

Das alte Jahr vergangen ist.

Die Choralmelodie ist sehr verschnörkelt. Schön T. 5. Viele chromatische Schritte, die das Gefühl des Starren nie aufkommen lassen.

In dir ist Freude.

Ein sehr freundliches Stück von grosser Ausdehnung (unter der Umgebung nämlich, in der es sich befindet). Der Bass ist ciaconnenartig. Bemerke die Beziehung von T. 6 auf T. 4. Ungeheurer Sprung der zweiten Stimme in T. 6, sodann allmähliches Sicheinandernähern. Während nun im nächsten Takt das Pedal das Thema in hoher Lage ergreift, bewegen sich die beiden oberen Stimmen in Sexten. Wie frisch- und volltönend wirkt die Fünfstimmigkeit T. 9, das Pedal singt sein »altes Lied« dazu. T. 18 bis 29 eine Wiederholung des Anfangs. T. 34 bringt nach langer Zeit das Pedal die Fortsetzung der Melodie.

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin.

Die kontrapunktierenden Stimmen sind äusserst erfrischend bewegt. Die Tenorfigur des Anfangs zieht sich wieder durch das ganze Stück. Etwas kühn die Harmoniefolge im dritten Viertel

Digitized by Google

von T. 4. Schönes Emporsteigen des Tenor T. 6. Triller T. 12. Reich verästelter Schluss. Einen eigentümlichen Farbenton erzeugt das gleichzeitig auftretende *b* und *H*.

Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf.

Eines der schönsten Stücke, denen wir bisher (d. h. unter den Choralvorspielen) begegnet sind. Die Melodie im $^4/_4$ Takt tritt zweistimmig auf, der Kontrapunkt hat den $^{24}/_{16}$-, das Pedal den $^{12}/_8$-Takt. Die Linke bewegt sich ununterbrochen in Sechzehnteln, das Pedal in Achteln (rhythmisch angenehm wirken die synkopischen Bindungen). Wunderschön ist der Übergang nach *E*dur im 5. Takt. Nach der Wiederholung der Anfangstakte bewegt sich die linke Hand vielfach zwischen den beiden Choralstimmen. T. 19 Untersteigungen. T. 20 darf das sechste Achtel der rechten Hand erst auf das 17. Sechzehntel der linken genommen werden, da es sonst einen unanhörbaren Missklang gäbe und so in den ähnlichen folgenden Fällen. Schön ist die Entfaltung am Schlusse[1]).

O Lamm Gottes unschuldig.

Kanon in der Quinte, zwischen Pedal (in dem kein 16′ zu ziehen ist, — der Bass liegt ja in der linken Hand) und Alt. Das Ohr muss wohl verzichten, bei den sich viel bewegenden freien Stimmen die kanonischen verfolgen zu können. Ein unerträglicher Querstand $\overline{es}$ und *e* findet sich T. 4, das *e* ist schon vorausgegangen, wo es aber weniger unangenehm wirkt als bei seinem neuerlichen Auftreten im zwölften Sechzehntel. Plötzlich bleibt die Sache auf *F*dur stehen und Schluss. Wer an dieser Vertonung ein ästhetisches Wohlgefallen finden kann, der möge sich dessen freuen; uns ist es nicht möglich; die Musik muss ja doch wohl mehr als ein (allerdings sehr künstliches) Getön sein.

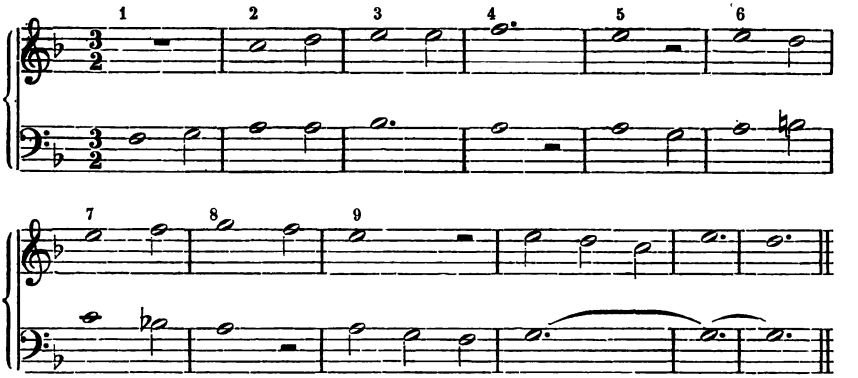
Christe, du Lamm Gottes.

In Canone alla Duodecima. Es ist eine eigentümliche Sache um die Kanons in der Quinte (oder Duodezim, die grössere räumliche Entfernung ändert ja an dem Wesen der Sache nichts); ein ungetrübtes ästhetisches Wohlgefallen kommt doch selten dabei

1) Schwer zu begreifen ist Spitta, wenn er (I, 593), von einer »krausbewegten« Kontrapunktierung spricht, welche man sich aus einer Zeile des Liedes soll erklären können. Da giebt es in den Choralvorspielen wohl andere »krausbewegte« Sachen!

Digitized by Google

heraus. Ahmt die zweite Stimme die erste genau nach, so hören wir dieselbe Melodie zu gleicher Zeit in zwei verschiedenen Tonarten, welch musikalische Zwitterbildung einen sonderbaren Eindruck macht. Ändert aber der Tonsetzer etwas an der nachahmenden Stimme, so hat er der Melodie Gewalt angethan. Der Kanon des gegenwärtigen Stückes lautet, von der ihn umrankenden Kontrapunktik losgelöst:



Kann das Ohr an diesem Tonspiel ein Wohlgefallen haben? Wie befremdend klingt die Quartenfortschreitung T. 2 auf 3, und die übermässige Quarte T. 3! Ganz kraus nimmt sich die Harmonik von T. 6—8 aus. Man beachte das *b* T. 7, und die Septime T. 8. Das alles ist nur eine notwendige Folge der Nachahmung in der Quinte, und Bach hat doch die Sache zu mildern gesucht dadurch, dass er die grosse Sekunde T. 6 durch die kleine T. 7 beantwortet. Angenommen nun, dass es am »Grundstock« fehlt, so können die hinzutretenden Stimmen die Sache nicht mehr wesentlich besser machen. Diese sind auch in Nachahmungen gehalten. Das kurze Choralvorspiel ist also äusserst künstlich gebaut, aber sagen wir es offen und gerade heraus, es neigt auf die Seite der Mathematik hin[1]).

1) Spitta selbst muss gestehen (Bd. I., S. 591), dass die Kette »eigentümlichster wehklagender Harmonie durch ihre Fremdartigkeit zuerst frappiert, vielleicht gar abstösst«, er fährt aber dann fort, »dass man sie mit wiederholtem Hören lieber und lieber gewinnt, um sie endlich unvergesslich in sich aufzunehmen. Die tiefsinnigste musikalische Ausdeutung, die dem Choral gegeben werden konnte!« Vielleicht ist der eine oder andere unserer Leser glücklicher als wir, so dass er sich sogar für den harmonisch so widerborstigen Takt 6 des Choralvorspieles begeistern kann!

Digitized by Google

Christus, der uns selig macht.

Die beiden äusseren Stimmen bewegen sich im Kanon der Oktave. Es ist schwer, diese zwei Hauptstimmen im Auge zu behalten, da sich zwischen ihnen ein reiches kontrapunktisches Leben entfaltet. (Von T. 7 auf 8 fehlt in der Ed. Peters der Bindebogen.) T. 10 lässt Bach das »kanonische« Pedal um einen Vierteltakt zu früh beginnen, vielleicht um den dissonierenden Einsatz zu vermeiden. Der Schluss in *E*dur kommt, da lange Zeit *D*moll vorausgegangen, unvermutet. Die ältere Leseart möchte uns beinahe fast besser gefallen, die Kontrapunkte sind dort einfacher bewegt. Eine ungeheure Schwierigkeit bietet dieses musikalische »Sacklaufen« ohne Zweifel; einerseits der cantus firmus in der oberen Stimme und andererseits der, einen halben Takt später in der unteren beginnende, das sind gleichsam zwei Felswände, zwischen denen sich die zwei freien Stimmen durchzwängen müssen. Besonders beengend ist die Unfreiheit des Basses. Ist die kanonisch nachahmende Stimme nicht im Basse, so kann dieser manche Härten mildern und Leben in die Sache bringen.

Da Jesus an dem Kreuze stund.

Wie frei fühlt man sich dagegen hier, wo bloss die erste Stimme gebunden ist, nämlich als cantus firmus, sonst aber völlige »Freiheit der Aktion« herrscht! Eine wohlthuende Bewegung durchzieht das ganze Stück. Charakteristisch sind die vielen Synkopen im Pedal, die einen eigenen Reiz gewähren.

O Mensch, bewein' dein Sünde gross.

Reichlichst verschnörkelte Choralmelodie. T. 8 Folge zweier Quarten; durch die Umgebung gemildert. T. 10 im Tenor Sprung in die verminderte Oktave. Eine merkwürdig »massige« Stimmführung herrscht in diesem Stücke. Eine Gemütstiefe, der man sich nach dem Vorausgehenden gar nicht versah, tritt mit dem Adagiosissimo auf. Schon der *Ces*dur-Akkord ist für Bach ungewöhnlich, bemerke dann in der ersten Stimme $\overline{fes}\ \overline{d}$ und das schmerzlich klagende Ausklingen in der Altlage.

Wir danken dir, Herr Jesus Christ.

Gefälliges Stück, man betrachte bloss den Charakter der Choralmelodie. T. 6 freundliche Terzen zwischen dem Alt und dem

Digitized by Google

hoch hinaufgehenden Tenor und dann Übergang in die Dominante. T. 9 erklingen zu gleicher Zeit $\overline{dis}$ und $\overline{\overline{d}}$. Lang ausgehaltene Tonika am Schluss.

Hilf Gott, dass mir's gelinge.

In Canone alla Quinta. (Soll es nicht vielmehr heissen »alla Quarta?« man rechnet doch immer nach oben, wenn nicht »Unter-« ausdrücklich beigesetzt ist.) Man braucht nur die beiden kanonisch geführten Stimmen zu betrachten, um sich ein Urteil bilden zu können, welch ästhetischen Genuss das Stück bieten wird. Wie befremdend klingt gleich anfangs das Ende des ersten Taktes! Dasselbe wiederholt sich im fünften. Im vierten setzt sich buchstäblich die linke Hand über die Oberstimmen hinweg. Diese Nummer neigt sich wiederspruchslos auch auf die »mathematische Seite« hinüber.

Christ lag in Todesbanden.

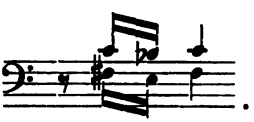
Der Choral, offenbar dorisch, ist T. 1 und wohl auch T. 8 modernisiert.

Jesus Christus, unser Heiland.

Wohl das kleinste Choralvorspiel. Angenehm wirkende Bindungen und Synkopen. Terzen und Sechsten zwischen Alt und Tenor. Eigentümlich wirkt der ganz unerwartete Akkord im vorletzten Takt auf dem neunten Achtel, das folgende *f* des Pedals macht sich etwas querständig bemerkbar. Sonst bewegen sich die vier Stimmen so sauber nebeneinander, dass es eine wahre Freude ist.

Christ ist erstanden.

Die Melodie dieses in der dorischen Tonart stehenden herrlichen Ostergesanges ist sehr bekannt. In dem $\overline{gis}$ des zweiten Taktes ist ein der Melodie nicht zum Vorteil gereichendes Zugeständnis an modernes *D*moll gemacht. Der Anfangsrhythmus des Kontrapunktes ist durch die ganze Strophe festgehalten. Schön das Hinabsteigen in »dunkle Tiefen« T. 9. Im viertletzten Takt ein sehr bemerkbarer Querstand *H-b* und im drittletzten eine seltsame Quintenfolge



Digitized by Google

Die zweite Strophe hat eine reichere Kontrapunktik, der rhythmische Grundzug ist aber derselbe wie in der ersten. Im dritten Verse herrscht eine ununterbrochen fliessende Sechzehntelbewegung. Vielfach schöne dunkle Töne, besonders T. 12.

Erstanden ist der heil'ge Christ.

Sehr einfach gebaut. Schön die letzten zwei Takte.

Erschienen ist der herrliche Tag.

Die beiden äusseren Stimmen bilden wieder eine »eiserne Phalanx«. Die nachahmende Stimme ist dreimal leicht verändert.

Heut triumphieret Gottes Sohn.

Im Pedal tritt eine gewisse Figur ciaconnenartig immer wieder auf. Schöne, reine Stimmführung. T. 16 am Ende beginnend enge Harmonie und sich ganz bis zur ersten Stimme hinaufschiebend. Schöner Bassgang, im viertletzten Takt mit einer gewaltigen Übersteigung beginnend. Entfaltung zur Fünfstimmigkeit.

Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist.

Sieh die ungleich grössere und bedeutendere Bearbeitung dieses Chorals unter den »grossen Choralvorspielen«.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'!

Das Pedal ahmt die erste Stimme frei nach. Später in der Verkleinerung. Dunkle Töne.

Liebster Jesu, wir sind hier. (Distinctius.) (S. 50.)

Hier ist die Bezeichnung in Canone alla Quinta richtig. Ein äusserst interessantes Stück, ein Sichübersteigen der Stimmen, wie man es selten findet. Der Kanon, der an und für sich etwas hölzern klingt (namentlich nach dem Wiederholungszeichen), gewinnt Interesse und Schönheit durch das Hineinspielen der anderen drei Stimmen. Bemerke den hohen Tenor T. 2, wie er mit weichen (schwächer klingenden [2. Klaviatur *piano*]) Terzen die Choralmelodie ausschmückt. Übersteigungen des Pedals, hohes Sichhinaufschieben der linken Hand im drittletzten Takt. Die vorausgehende Bearbeitung bietet nicht viel Abweichendes; sie ist ein klein wenig einfacher gehalten. Die Melodie steigt im ersten Takt nicht unmittelbar, sondern nach einer Verzierung in die Quinte.

Digitized by Google

Dies sind die heil'gen zehn Gebot.

Die zweite Hälfte von T. 11 würde, aus dem Zusammenhange gerissen, greulich klingen. Dieses Stück erregt ziemlich schwaches ästhetisches Interesse. Das Pedal ist streichbassähnlich behandelt.

Vater unser im Himmelreich.

Das Tenormotiv ist festgehalten. Im vorletzten Takt gemilderter Querstand.

Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

Reiche Harmonik, im Pedal kühne Sprünge (alle möglichen Gattungen von Septimen), interessante Rhythmik in den beiden letzten Takten.

Es ist das Heil uns kommen her.

Freundlich. Ende von T. 3 eine Folge von zwei Nonen, deren man aber gar nicht gewahr wird, so natürlich ergeben sie sich.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ!

Die Choralmelodie ist schon an und für sich sehr schön. Das Pedal ist streichbassmässig behandelt. Die Dreistimmigkeit bis zum Ende streng bewahrt. Das ganze ist ein Trio. Einzelne Takte sind geradezu ergreifend. Wie schön z. B. der drittletzte. Man vergleiche mit diesem herrlichen Stück manche kanonisch geführte, geschraubte, unnatürliche, unharmonische (vielfach in zwei Tonarten schillernde!). Welch ein Gegensatz! Wer nun Bachs Choralvorspiele zufällig bloss aus einem solchen kennt, muss von der ganzen Kunstgattung einen falschen Begriff bekommen.

In dich hab' ich gehoffet, Herr.

Das Tenorthema zieht sich durch das ganze Stück hindurch. Enge Harmonie Ende T. 3 beginnend. Zeigt schon eine grosse Gewandtheit im polyphonen Satze.

Wenn wir in höchten Nöten sein.

Die Choralmelodie hat, was Verschnörkelung anbelangt, kaum ihres gleichen. Sonst ist das Stück ganz einfach gebaut.

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

Äusserst bewegte kontrapunktierende Stimmen. T. 3 Alt und

Digitized by Google

Tenor in schönen einträchtigen Terzen. T. 4 zweites Viertel in Dezimen bei sehr tiefem Tenor. Interessant ist, dass im drittletzten Takt Bach das Pedal nicht, wie man erwarten würde, ins *C*, sondern eine Oktave tiefer führt, wozu man keinen Grund erblicken kann. Wahrscheinlich befand sich der vorausgehende Takt am Ende einer Zeile, sodass der Meister den Zusammenhang vergass. Lange Dezimengänge mit Untersteigungen. Die None im vorletzten Takt im Pedal ist viel weniger sangbar, als es die regelmässig zu erwartende Sekunde ist.

Alle Menschen müssen sterben.

Die vielen Sexten und Terzen, in denen sich Alt und Tenor bewegen, geben diesem Stück etwas Weiches. Im letzten Takt ein sehr in die Ohren fallender Querstand [1]).

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.

Der Choral ist an und für sich schön; es ist eine gewisse Wehmut über ihn ausgegossen; das kommt also jedenfalls der Choralbearbeitung zu gute. Ende T. 1 Untersteigung. T. 6 drittes Viertel. Die Schönheit, die darin liegt, dass der Tenor den Alt übersteigt, geht auf der Orgel spurlos verloren. Er geht mit diesem einträchtig in milden Terzen. Im vorletzten Takt tiefe Untersteigung. Im letzten hellt es sich in das freundliche Dur auf, was man beinahe, in Ansehung der Kürze des Stückes, nicht wünschte. Sonderbar ist, dass das Pedal vor dem Schlussakkord aufhört.

Choralvorspiele in Kirnbergers Sammlung.

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

Die bekannte schöne Choralmelodie kommt dem Stück im vorhinein schon zu gute.

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

Dieses kleinste aller Choralvorspiele leistet, was Manirierung an-

1) Spitta schreibt diesbezüglich (I, 590): »Welch ein unbeschreiblicher Ausdruck durch den Querstand zwischen *cis* und $\bar{c}$ und die kleine fast unmerkliche Ausschmückung der Melodie!« Wir finden den Querstand weniger »unbeschreiblich« als unschön. Es will uns dünken, dass Spitta öfters in den Fehler Marx' verfällt; er legt Dinge in die Vertonung, an die der Verfasser nicht im Schlafe gedacht hatte.

Digitized by Google

belangt, viel; es wimmelt förmlich voll lauter Pralltriller und Mordenten. Der rein dreistimmige Satz und das »manualiter« versäumen nicht, ihre Wirkung zu thun.

Die Variante ist ungefähr um das Dreifache länger. Zuerst ist ein Vorspiel, welches schon mehr Takte zählt als die Hauptleseart, dann finden sich Zwischenspiele und ein Nachspiel. Der viertletzte Takt ist mit seinen kurz angeschlagenen Oktaven in der linken Hand ganz und gar Klavierstil.

Ach Gott und Herr. (Zweisystemig.)

Mit den bescheidenen Mitteln wird sehr bescheiden umgegangen. Mehrfach Zweistimmigkeit. Macht den Eindruck sehr früher Entstehungszeit.

Ach Gott und Herr. (Dreisystemig.)

Der erste Takt giebt die treibenden Motive für das ganze Vorspiel. Freundlich T. 9, sonst strenge gehalten.

Wo soll ich fliehen hin.

Trio. Choral in langen Noten im Pedal! *f* im zweiten Viertel von T. 13 klingt anfangs etwas hart, bis sich das Ohr in die Sequenz hineingefunden hat. Bemerke, wie die beiden Oberstimmen vielfach frei verkehrt sind. Lange gehaltenes $\underline{A}$! Oktavensprünge in der Weise wie T. 54 wird man bei Bach selten finden. T. 71 setzt das Pedal ziemlich unsanft ein (*D* auf dem Septimenakkord von *B*dur). T. 7 vom Schluss Tenor hoch hinauf. (Man denke sich die Stelle von einer Bratsche gespielt!)

Phantasie über: Christ lag in Todesbanden.

Schönes dreistimmiges Stück; eine Art Choralfuge. T. 25 ziemlich freier Themaeinsatz. Der Variante möchten wir weitaus den Vorzug geben. Wie gewichtig dort das Choralthema im Pedal auftritt mit breit austönenden Orgelpunkten! T. 23 auf 24 klingt harmonisch wohl ziemlich ungeglättet, und das $\overline{e}$ der ersten Stimme T. 24 hat alle schlimmen Eigenschaften des Tritonus.

Fughette über: Christum wir sollen loben schon oder: Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr.

Manualiter, vierstimmig. Der Anfang kündigt sich wohl unverkennbar als dorisch an. T. 5 »unverfälschtes« dorisches *h*. T. 14 u. f.

Digitized by Google

ungewöhnlich tiefe Lage der drei Stimmen. Eine grosse Überraschung wartet des Hörers am Ende. Man hat das sichere Gefühl, dass die Vertonung dorisch, oder mit einem Durschluss enden werde, doch siehe da, in der zweiten Hälfte des vorletzten Taktes dreht es sich auf einmal nach *E*dur hinüber, um in dieser Tonart zu schliessen. Was mag wohl den Meister bewogen haben, einen solchen harmonischen Saltomortale zu machen? Die zahlreichen Querstände fallen gar nicht besonders auf, was wohl in der Verbindung alt-neu seinen Grund hat.

Fughette über: Gelobet seist du, Jesus Christ.

Manualiter. Thema sehr kurz und in einem fort wiederkehrend, also fast keine Zwischenspiele (eigentlich nur T. 9 und anderthalb Viertel T. 10). Schön T. 5. Das Thema ist bei seinem letzten Auftreten vom dritten Achtel an ganz umkleidet.

Fughette über: Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.

Manualiter. Doppelfuge. Schön die Synkopen in enger und hoher Lage T. 9 und 10. T. 12 hässlicher Querstand. Das Thema ist vielfach umkleidet, die Harmonisation lässt auch zu wünschen übrig. Jugendarbeit.

Fughette über: Nun komm' der Heiden Heiland.

Manualiter. Dreistimmig. Erstes Zwischenspiel verhältnismässig lang. T. 10. Die beiden nichtthematischen Stimmen sind ganz frei behandelt. Flösst Interesse ein, wenn auch ein Hauptteil der Wirkung auf den reinen dreistimmigen Satz zu setzen sein mag.

Fuge über: Vom Himmel hoch da komm' ich her.

Das Pedal ist sehr stiefmütterlich behandelt, es tritt ganz unselbständig auf. T. 16. Dieser Themaeinsatz (wenn man ihn so nennen kann, da ja die das Thema bringende Stimme eigentlich nicht einsetzt, sondern nur ihren Gesang fortsetzt) macht sich wohl für das Ohr ganz und gar nicht bemerkbar, da der Vorhalt der ersten Stimme die volle Aufmerksamkeit auf sich lenkt. T. 37 plötzlicher Stillstand in der Bewegung, wenn auch nur sehr kurze Zeit. T. 34 unordentliche Stimmgebarung. Das Anfangsthema erscheint in der zweiten Hälfte des Stückes nicht mehr. Wir möchten diese Vertonung in eine sehr frühe Zeit setzen; macht es ja doch den Eindruck, als ob Bach mit dem Pedal nichts anzufangen wüsste;

Digitized by Google

und die Zwischensätze sind von einer Einfachheit! Die Themaeintritte sind ebenfalls kaum zu erkennen. Man betrachte auch die vier letzten Takte: das Pedal zwei Oktaven unter dem Manual und mit ihm gleichlaufend geführt, die plumpen Akkorde.

Fughette über: Hoch vom Himmel komm' ich her.

Manualiter. In dieser dreistimmigen Fughette geht es wieder lebhaft her. Der nach Art eines Gegenthemas anfangs auftretende Gegensatz ist in der Folge aufgegeben. Wie munter der Bass T. 8 und 9 rollt. Das $\bar{c}$ der zweiten Stimme im letzten Viertel des 11. Taktes klingt etwas hart. T. 11 und 10 v. S. weite Harmonie. Die Bassgänge von T. 6 v. S. an wirken wieder äusserst erfrischend.

Das Jesulein soll doch mein Trost.

Doppelfuge. T. 8 Engführung des ersten Themas; auch einige Takte später. T. 17 Anfang des Themas verziert. T. 7 und 6 vom Ende wirkungsvoller Bassgang. T. 3 v. S. Stillstand im letzten Viertel. Sehr belebend die Sechzehntel des Tenors in den zwei letzten Takten. Schluss volltönend (Fünfstimmigkeit).

Fughette über: Gottes Sohn ist kommen.

Manualiter. T. 6 und 7 erscheint die Dominantseptime von *B* dur, das Ohr wird aber, da diese Tonart nicht erscheint, sondern einfach wieder nach *F* dur zurückgegangen wird, nicht befriedigt. T. 14 finden wir brüderlich *es* und *e* in demselben Takte beisammen. Endlich im fünftletzten Takt erscheint das wieder in zwei vorausgehenden Takten angekündigte *B* dur, um aber gleich wieder zu verschwinden, in den zwei folgenden Takten herrscht es dagegen unbestritten, sodass das $\bar{e}$ im vorletzten Takt mit aller Entschiedenheit die Rückkehr in die Haupttonart verlangen muss. — Dürfte eine Jugendarbeit sein.

Fughette über: Lob sei dem allmächtigen Gott.

Manualiter. Dreistimmig. Gegensatz beständig beibehalten. T. 12 Anfang des Themas verziert. Beim nächsten Auftreten ist es ganz umkleidet. Ein nettes Füglein.

Fuge über: Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

Einfach aber schön; macht einen ganz schulmässigen Eindruck. Ruhiges Ausklingen mit Doppio.

Digitized by Google

Liebster Jesu, wir sind hier.

Schlichte, sehr wohlklingende Bearbeitung mit fünfstimmigem Schluss.

Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.

Vielfach kanonisch geführt. Themaeinsatz T. 7 ungewöhnlich. Der Sopran ahmt das Pedal in der Vergrösserung nach. T. 16 u. f. schöne dunkle Töne, namentlich T. 16, 20 und 23. Das $\bar{h}$ des cantus firmus T. 51 schliesst sich unvermittelt an. T. 72 u. f. Nachahmung des Soprans von Seite des Pedals in der Verkleinerung. T. 109 Zweistimmigkeit mit weiter Entfernung der Stimmen. Die verminderte Oktave, diese scharfe Dissonanz, hat T. 115 einen eigentümlichen Reiz; fünfstimmiger Schluss von bescheidener Wirkung[1]).

Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.

Einfache Choralharmonisation, zu der nichts zu bemerken ist. Fehlt (sowie die Variante) in der Edition Peters.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.

Choralmelodie reichlichst verschnörkelt. Schön, freudig aufstrebend Ende von T. 4. Die Anfangsfigur des Tenor kehrt vielfach wieder.

Wir Christenleut'.

Die zweite Stimme liegt im allgemeinen hoch, besonders hoch geführt ist sie T. 19, ebenso auch das Pedal, was der Vertonung einen freundlichen Charakter verleiht. »Unerbittlicher« Orgelpunkt am Schluss. Das Ohr hätte beinahe das Verlangen, zu seiner Befriedigung noch einmal eine der Dominanten zu hören.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr.

Spitta ist im Zweifel, ob er dieses zweistimmige Stück (»Bicinium«!)

1) Spitta schreibt über dieses Choralvorspiel (I, 820): »Für unbedingt unecht, allerdings nur aus inneren Gründen, halte ich auch den Choral »Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt«, der mit seiner unordentlichen Kanonik ein Seitenstück zu dem vorigen bildet und ebenfalls von Walther herstammen dürfte.« Spitta ist gegen den armen Walther strenge; gar so »unordentlich« ist ja die Kanonik doch nicht. T. 84 fällt der kanonisch nachahmende Tenor plötzlich aus seiner Rolle, sonst liegt aber die Sache durchaus nicht so sehr im argen. Sei nun das Stück von Bach oder nicht, jedenfalls hätte der Meister keine Ursache, sich der Urheberschaft schämen zu müssen.

Digitized by Google

dem Sebastian zuschreiben soll[1]), denn »so ungefähr schrieb Bernhard Bach[2]), doch mahnen einzelne bedeutendere Züge zur Vorsicht«. Der Bass springt sehr frei und launenhaft herum, vielfach Akkordzerlegung, daher man trotz des zweistimmigen Satzes kein Gefühl der Leere empfindet. Besonders schön sind die Stellen, wo die erste Stimme lange gehaltene Noten hat, während sich die zweite in Sechzehnteln bewegt. T. 14 v. S. hohe Steigung. Wie voll klingt z. B. das letzte Viertel von T. 10 v. S.

In dich hab ich gehoffet, Herr.

Ein eigentümliches Stück. Die Choralmelodie ist ziemlich verborgen; während der Choral in Moll steht, ist hier Dur gewählt. Die Themaeinsätze folgen sich ununterbrochen; gerade und verkehrt führen sie einen förmlichen Wirbeltanz auf, von einer Stetigkeit ist keine Spur zu merken. »Die Bewegung«, sagt Spitta[3]), »kommt nach jeder Zeile ins Stocken, und das Stück fällt in ebenso viele Stückchen auseinander.« Der ästhetische Genuss, den die erste Hälfte bietet, ist daher ein sehr mässiger. Der im 2. Takte eintretende Sopran wird vom Basse kanonisch nachgeahmt; schön ist der Übergang nach *Fis*moll mit seinen Terzen zwischen Alt und Tenor. T. 22 treten endlich lange Noten auf, welche an das »Choralvorspiel« gemahnen. Schön der Orgelpunkt auf *e*; der Ausweichung nach *F*dur am Schluss des Orgelpunktes versah man sich ganz und gar nicht. Im folgenden herrscht durch die freie Behandlung der Stimmen und die beständigen Modulationen grosses Leben. Langgezogener Schluss.

Phantasie über: Jesu, meine Freude.

Manualiter, dreistimmig. Das Muster einer Choralfuge. Das Thema, welches bestimmt ist, die Choralmelodie, die, nebenbei erwähnt, zu den schönsten gehört, zu umspielen, hat scharf ausgeprägte Züge. T. 49 scheint die Choralmelodie hoch über den beiden Stimmen auf. Schönes Ausklingen. Der Anhang im $^3/_8$-Takt stört beinahe; wenn er auch an und für sich ästhetisches Wohlgefallen erweckt, so ist er doch ein fremdes Element und hat mit dem Vor-

1) I. Bd. S. 820.

2) Neffe des Meisters. Er war zwischen den Jahren 1715 und 1717 unter Leitung Sebastians in Weimar und schrieb sich die vorzüglichsten Stücke seines Meisters zum eigenen Gebrauch zusammen.

3) I, S. 597.

Digitized by Google

hergehenden nicht einmal durchweg die Dreistimmigkeit gemein. T. 15 ein ziemlich empfindlicher Querstand. Entfaltung zur Vierstimmigkeit. Da neun Takte hindurch Vierstimmigkeit herrscht, deren Grund man inmitten des rein dreistimmigen Satzes nicht recht einsieht, und wofür bei Bach nicht allzuviel Beispiele zu finden sind, so dürfte der Schluss auf eine frühere Entstehungszeit einige Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Variante oder vielmehr Übertragung. Griepenkerl bemerkt dazu: »Dieses Arrangement und die Variante zu ‚Christ lag in Todesbanden' können zeigen, wie man sich manche Choralvorspiele, die bloss fürs Manual überschrieben sind, auch für Manual und Pedal einrichten könne, ohne der Meinung des Meisters ganz entgegen zu handeln.« Die Übertragung steht einen Ton tiefer als die Vorlage, nämlich in *D*moll; es ist interessant, sie mit dieser zu vergleichen. Feierlich, beinahe düster (tiefe Pedal- und Manualtöne) klingen T. 9 bis 11. Untersteigungen. T. 33 und 34 ist die Entfernung der beiden oberen Stimmen doch eine beinahe zu grosse; die zweite wühlt förmlich in der Tiefe herum, und die erste ist ganz oben. In der Übertragung findet sich auch der »Schweif« im $^3/_8$-Takt.

Die Vertonung hat durch die Übertragung entschieden nichts gewonnen; während sie in der Urform frisch klingt, macht sie in jener vielfach einen dumpfen Eindruck.

Übrige Choralvorspiele.

Ach Gott und Herr.

Kanon zwischen Sopran und Tenor. T. 13 ändert Bach eine Note in der kanonisch nachahmenden Stimme. Eine Viertelpause soll uns T. 14 die Oktavenparallele vergessen machen?? Im folgenden wird der Tenor noch mehr geändert. Ein interessantes Stück, das gar nicht gezwungen klingt.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

Interessantes Stück durch die Tonmassen, die Bach den beiden Händen zu bewältigen giebt. Reich und künstlich harmonisiert. Schnörkeln zwischen den einzelnen Verszeilen. T. 6 und 7 Tenor sehr hoch geführt (Ergänzung des Herausgebers; da »die Vorlage in den Mittelstimmen mehrfach unvollkommen und unrichtig ist«).

Digitized by Google

Mehr als im drittletzten Takt kann von zwei Händen füglich nicht verlangt werden. Im letzten Takt wird man unwillkürlich zu einem ritardando hingedrängt.

Fuge über: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

Im reinsten dreistimmigen Satz geschrieben und gewürzt durch gebundene Noten (Synkopen). Nach einem langen Zwischenspiel tritt, während der Bass die zweite Verszeile bringt, das Thema unvermerkt im Alt ein, sodann im Pedal in der Vergrösserung (beide Zeilen werden gebracht), und während hier noch die zweite ertönt, bringt der Sopran die erste in natürlicher Grösse. Über dieses Stück ist ein eigener Reiz gegossen: die Dreistimmigkeit und die später eintretende ununterbrochene Viertelbewegung mögen dazu das ihrige beitragen.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

Manualiter. »Choralfuge« möchten wir dieses Stück nicht nennen; das anfangs auftretende Thema spielt doch eine zu unbedeutende Rolle. Das *H* im zehnten Achtel von T. 15 ist wohl nur der Bewegung willen geschrieben, um nämlich keinen Stillstand aufkommen zu lassen.

An Wasserflüssen Babylon.

Fünfstimmig, durchgängig mit Doppelpedal (natürlich ohne 16-Füsse, das gäbe ja ein unerträgliches Gebrumme). Eine tiefe Wehmut spricht sich im 136. Psalm aus: »An den Flüssen Babylons, dort sassen wir und weinten, wenn wir Sions gedachten, an die Weiden in ihrer Mitte hingen wir unsere Harfen auf«. Etwas von dem Weh, dass die Israeliten empfanden, da sie ihrer Heimat gedachten, spricht sich in diesem Choralvorspiele aus. Die vielen Übersteigungen der zweiten Stimme über die erste (welche naturgemäss, um hervorzutreten, stärker registriert sein muss), bewirken dies. Bemerke, wie herrlich der unverhoffte Einsatz der Choralmelodie — die begleitenden Stimmen haben ihren Gesang noch nicht vollendet — wirkt. T. 9 Dezimen der ersten Stimme mit dem Tenor, Übersteigen der zweiten. T. 27 Querstand. T. 28 schöne, wirksame Stimmführung. T. 30 Folge zweier Septimen, die Septime aufwärts geführt. Beachte den folgenden Orgelpunkt. T. 33—36 kämen im Orchester dadurch gut zur Geltung, dass die erste Stimme des Pedals durch Bratsche und Violoncell wiedergegeben würde.

Digitized by Google

T. 43 u. f. Synkopen, erste Stimme weit entfernt; eine merkwürdige Färbung wird im Folgenden dadurch erzielt, dass die Choralmelodie weit übersteigt. Wie eindringlich der Schluss! (Bemerke das *es* im vorletzten Takt!)

Christ lag in Todesbanden.

Hier haben wir wieder eine der frühesten Vertonungen des Meisters vor uns; sie entstand nämlich in Lüneburg. Ursprünglich war das Stück für Clavicembalo bestimmt, wie aus dem letzten Takt hervorgeht. (Bei der Orgel wäre es nämlich überflüssig, im letzten Viertel das vom Pedal ohnehin schon gehaltene *E* mit der rechten Hand anzuschlagen, während beim Clavicembalo das im vorletzten Takt angeschlagene *E* schon ziemlich matt geklungen haben mag[1].)

Wir begegnen anfangs Bassgängen im Stile Böhms, wie wir sie bei den Partiten antreffen werden. Freistimmigkeit. Mit Eintritt der Triolen T. 33 wird es sehr lebendig. Motivisches Spiel. Die Sechzehntel bringen Klavierstil und weisen durch die Echostellen (die übrigens von sehr guter Wirkung sind) auf die frühe Entstehungszeit des Werkes hin. Eine viermalige Steigerung (vielleicht dürften wir schreiben eine fünfmalige; Bach wurde nämlich durch den geringen Umfang seines Instrumentes gezwungen, die fünfte Wiederholung des musikalischen Gedankens eine Oktave tiefer zu schreiben) hätte, als ein bloss »äusserliches« Mittel zur Steigerung des Ausdruckes, Bach in späteren Jahren wohl nimmer genügt. Ganz gegen Ende tritt erst das Pedal dazu. Schön der Orgelpunkt T. 5 v. S. Die Linke steigt in die äussersten Tiefen des Manuals hinab, während die Rechte hoch oben die Nachahmung beginnt. Diese Stelle, sowie auch die letzten zwei Takte haben auf der Orgel mit ihren mächtigen Pedaltönen jedenfalls eine ganz andere Wirkung als dies auf dem Clavicembalo mit seinem dünnen, verhallenden Ton der Fall war!

Der Tag der ist so freudenreich.

Einfach, aber schön dahinfliessend. Das Pedal bringt das Thema vereinfacht, obwohl die Achtel für dasselbe bezeichnend sind; beim zweitenmal erscheint es aber im Pedal unverstümmelt. Mit T. 27 betreten wir gleichsam eine andere Gegend. Es tritt ein neues, sehr anspruchsloses Thema auf. Schöne Untersteigung von Seite des Altes im viertletzten Takt. Belebte Sechzehntel im Pedal T. 2 v. S.

1) Vgl. Spitta, I. Bd. S. 210.

Digitized by Google

Das *A* im letzten Viertel ist nicht »landläufig«; viel gewöhnlicher würde *G* klingen.

(Fehlt in der Ed. Peters!)

Ein' feste Burg ist unser Gott.

Dem Anfange haftet trotz der blossen Zweistimmigkeit ein gewisser triumphierender Charakter an. Dasselbe ist noch mehr dort der Fall, wo das Pedal die Choralmelodie in langen Noten bringt; man hört in den sich vielfach übersteigenden Oberstimmen förmlich die von Bach so hoch geführten Trompeten. Streichinstrumentenmässig ist der Choral T. 41—44 begleitet. Am Schlusse doppelt (Alt und Pedal) ausgehaltenes *d*.

Erbarm dich mein', o Herr Gott.

Ein Stück, das durch die wiederholt nacheinander angeschlagenen Akkorde ganz einzig unter den Orgelwerken dasteht; man könnte es für eine Klavierübertragung eines für Streichinstrumente gedachten Werkes halten, und zwar werden bloss Bratschen und Celli gehört. Sonst ist über dieses »leidenschaftslose« Stück, was auch nicht den leisesten polyphonen Anklang zeigt, nichts zu bemerken. Schön T. 5 n. d. W., in Verbindung mit dem vorausgehenden halben Takt. (Liedmässig.) Fehlt in der Ed. Peters.

Gelobet seist du, Jesu Christ.

Fünfstimmig, sehr voll klingend, ohne Pedal. Sehr chromatisch T. 7 und 8. Am Schlusse schöne Bindungen.

Gelobet seist du, Jesu Christ.

Einfach gehalten. T. 5 befindet sich in der Ed. Peters ziemlich im Argen, daher in ihr allerlei befremdet. Der Alt ist ganz schlecht gegeben. Fünfstimmiger Schluss.

Gottes Sohn ist kommen.

Sehr schlicht; gegen Ende tritt Fünfstimmigkeit ein.

Herr Gott! dich loben wir.

In diesem langen Stücke haben wir kein Choralvorspiel, sondern es ist eine einfache Begleitung zum Gemeindegesang (so wird eine Stelle sechsmal wiederholt!). Halbtonschritte. T. 63 v. S. sehr voll klingend, Pedal und linke Hand in Dezimen in der Tiefe. Das »auf dich

Digitized by Google

hoffen wir« klingt mit voller Orgel mächtig. Die Stimmen, namentlich die linke Hand, sind sehr tief gehalten, auch das Pedal bewegt.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.

Sonderbar der »trugschlüssige« Septimenakkord T. 2. Schnörkelhafte Läufe zwischen den einzelnen Verszeilen. Septimolen! Schön der letzte Akkord im vorletzten Takt. Sonst ein hoher Grad von Einfachheit.

Fehlt in der Ed. Peters.

Herzlich thut mich verlangen.

Die Choralmelodie ist eine der bekannteren und schönsten (besonders mit dem Paul Gerhardschen Text: »O Haupt voll Blut und Wunden«). Bach scheint für sie eine besondere Vorliebe gehabt zu haben. Hier ist sie teilweise leicht ausgeschmückt. T. 10 weite Entfernung des sich mit dem Tenor in Terzen bewegenden Altes vom Sopran. Wie herrlich es ausklingt! Sonst ist es eines der einfachsten Choralvorspiele.

Jesus meine Zuversicht.

Dreistimmig. Viele Pralltriller und Mordente. Vor Wiederholungszeichen vierstimmig mit dunklen Tönen.

In dulci jubilo.

Fünfstimmig. Hart klingt in der Ed. Peters die dritte Halbe von T. 3 (*gis* und $\bar{a}$ zu gleicher Zeit. Die Ausgabe der B.-G. hat dagegen statt *gis fis*). Lange Zwischensätze. Eine grosse Lebendigkeit bringen die Triolen. Würdevoll bewegt sich stets die Choralmelodie in langen Noten. Schöne weite Harmonie im zehntletzten Takt. Fein beginnt es in der Höhe (T. 4 vom Schluss), um mächtig siebenstimmig auszuklingen (das gehaltene $\bar{\bar{a}}$ in der ersten Stimme!) Diese Vertonung macht den Eindruck grosser Leichtigkeit und Ungezwungenheit.

Liebster Jesu, wir sind hier.

T. 1 eine freie Stimme, die aber sogleich wieder verschwindet. Das *h* im Pedal T. 4 v. S. ist nicht alltäglich. Reiche Fünfstimmigkeit, besonders in der letzten Zeile.

Digitized by Google

Liebster Jesu, wir sind hier.

Fünfstimmig mit unentbehrlichem Pedal. Die Melodie ist reich verschnörkelt auch mit Trillern und Mordenten aufgeputzt, ohne aber deswegen schon geschmacklos zu sein. Das Stück ist harmonisch und rhythmisch sehr interessant. Beachte T. 3 z. B. im zweiten Viertel die Quartfolge oder das zweite Viertel von T. 6. Einen eigentümlichen singenden Eindruck macht der sich im drittletzten Takt weit von den anderen Stimmen weg in die Lüfte erhebende Sopran. Die Schönheit des Hinaufschreitens der zweiten Stimme in den Einklang im vorletzten Takt und des Verweilens in demselben wird bloss bei der Ausführung auf zwei Manualen hörbar.

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich.

Sehr freistimmig. T. 4 Oktaven.

Fuge über: Magnificat.

Das Pedal schweigt lange, es tritt erst gegen Schluss mit der Choralmelodie in ganzen Noten auf. Voraus geht eine lange Doppelfuge, deren erstes Thema die Choralmelodie ist. Bewegt und wohlklingend von T. 35 an. T. 42 und 43 fünfstimmig. Im nun folgenden Zwischensatz ist das verkehrte 2. Thema benützt. T. 76 Engführung des Hauptthemas. T. 83 schöner dreistimmiger Zwischensatz mit wohlthuender Achtelbewegung in der linken Hand. Mit schweren Noten setzt dann das Pedal ein: »unter das kühn auftretende Gebäude der Manualfuge«, bemerkt Spitta[1]), »legen sich dann mit mächtigem Schall die gewaltigen Quadersteine des Cantus firmus«. T. 105 u. f. weite Harmonie der vier Oberstimmen. Einen mächtigen Eindruck machen die fünfmal nacheinander angespielten dröhnenden G des Pedals. Sehr wirkungsvoll das langsame Hinabsteigen in grundlose Tiefe und der viertaktige Orgelpunkt auf D. Mit einem Lächeln hört der Meister auf!

Nun freut euch, lieben Christen, g'mein oder
Es ist gewisslich an der Zeit.

Trio, Choralmelodie im Pedal in Tenorlage. Die Rechte läuft mit Ausnahme eines halben Taktes in ununterbrochenen Sechzehnteln bis zum Schlusse, ein wahres perpetuum mobile (allerdings etwas anders geartet als die so benannten Orgelstücke Mendelssohns oder

1) I. Bd. S. 596.

Digitized by Google

Webers!). Am Schlusse langgehaltenes *g*. Bemerkenswert der letzte Takt und der Schlussakkord. Dieses Stück stellt sich würdig neben schon besprochene Erscheinungen ähnlicher Art. Schön sauber gearbeitet, wenn auch nicht tiefer gedacht und bewegend. Die Variante weicht kaum ab; die Tenorstimme steht hier an dem ihr zukommenden Platze.

Phantasie über: Valet will ich dir geben.

Wir haben hier lebhafte Bewegung und Thematik. Anmutig der Schluss des dreistimmigen Vorspiels. Tenor in den höchsten Höhen. T. 15—16 Untersteigungen, sodann freundliches Zwischenspiel. Wiederholung von schon Dagewesenem. T. 36 parallele Bewegung in Septdezimen! Diese Vertonung macht einen wohlthuend jugendfrischen Eindruck. Die Variante weicht nicht merklich ab bis T. 13 vom Schluss, von hier an bleibt sie gegen die Hauptleseart zurück[1]).

Valet will ich dir geben.

$^{24}/_{16}$-Takt, Choralmelodie im Pedal. Ein sehr schönes Stück und sehr »zielbewusst« geschrieben: Das Anfangsmotiv und seine Umkehrung durchziehen das Ganze. T. 8 n. W. u. f. Sequenzen. Schön sind die dreistimmigen T. 14 und 15 mit gehaltener Mittelstimme, welche sodann von dem Cantus firmus im Pedal »abgelöst« werden. Von eigentümlicher Schönheit ist der in der rechten Hand T. 23 voll einsetzende verminderte Septimenakkord, der durch sein *b* um so mehr wirkt, als immer *h* vorausgegangen ist. Würdevoll klingt das langgehaltene *Fis* des Pedals T. 27. Gegen Ende will es sich in harmonischer Beziehung beinahe »romantisch gestalten«; jedoch das *d* im nächsten Takt erweicht sich nicht in *cis*; eine allzugrosse Üppigkeit der Harmonie widerstrebt dem kräftigen Sinne des deutschen Meisters. Lieblich ist im Folgenden das unablässig in der Verkehrung auftretende Anfangsmotiv mit gehaltenen (»erstarrten«) Tönen. Weite Harmonie in den beiden Oberstimmen.

---

1) Griepenkerl meint zwar von der Variante: »Die verbesserte Bearbeitung des Meisters selbst zeigt sich hier unverkennbar«. Spitta dagegen schreibt: »Der Komponist war dem Stück so hold, dass er es später noch einmal unter die Feile nahm« und das ist nach ihm die Hauptleseart der Ausgabe der B.-G. und Edition Peters. Dieser ist ohne Zweifel gegen jenen im Recht, denn wer kennt nicht auf den ersten Blick, dass der Schluss der Variante (man beachte im besonderen die T. 11—8 v. S.) älter wie jener der Hauptleseart ist?

Digitized by Google

Vater unser im Himmelreich.

Hässlich ist die Quartenfolge T. 3; die Quarte im letzten Viertel dieses Taktes dagegen fällt gar nicht auf, da eben das *Cis* des Pedals ihr das Leere, Übelklingende nimmt.

Dieser so schlicht gehaltenen Vertonung — ohne Nachahmungen, blosser »blühender Kontrapunkt« — wohnt eine hohe Schönheit inne; man betrachte bloss ihr Ausklingen. Das am Schlusse von T. 15 auftretende und den nächsten Takt beherrschende Dur klingt einem modernen Ohre widerlich süsslich und erinnert so an eine Eigenheit der Vertonungen vorangegangener Jahrhunderte.

Vom Himmel hoch da komm ich her.

Inbezug auf »Stimmigkeit« herrscht Ungezwungenheit. T. 6 Untersteigung. Das zweistimmige Zwischenspiel gestaltet sich durch die in derselben Stimme nacheinander angeschlagenen Töne und durch mittelst Bögen nachgehaltene Töne sehr energisch. Schön T. 4 v. S. Sequenzen mit Bindungen und tiefe Töne. Breites, reiches Ausklingen in den zwei letzten Takten. Interessanter Stimmenknäuel im letzten.

Fehlt in der Ed. Peters.

Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Ausgedehnter, als man es in dieser Gegend gewohnt ist. T. 3 nachschlagende Quinten, die aber kaum jemandes Ohr sonderlich unangenehm berühren. Man kann sie auch »hinwegphrasieren«. Wie ein angenehmer frischer Luftzug wirken die Zweiunddreissigstel T. 7 und 8. Schöne Entfernungen T. 9 und 25. Dunkle tiefe Töne T. 20 und 21. Nachschlagende Quinten. Wechsel zwischen O. (Oberwerk) und R. (Rückpositiv). Zweiunddreissigstel mit merklich in die Ohren fallenden (weil in den äusseren Stimmen befindlichen) nachschlagenden Oktaven. Frisch sich herumtummelnde Sechzehntel in grosser Höhe. Takt 7 v. S. hätte Bach die erste Stimme sicher ins $\overline{\overline{d}}$ hinaufgeführt, wenn das ihm zur Verfügung stehende Instrument es gestattet hätte. Diese »Brechung« erinnert an ähnliche Erscheinungen in Beethovens Klaviersonaten (erst in den späteren wird die rechte Hand über $\overline{\overline{f}}$ hinaufgeführt). Zum Schlusse arpeggienmässige Akkorde.

Fehlt in der Ed. Peters.

Digitized by Google

Wir glauben all an einen Gott, Vater —

Fünfstimmig, Doppelpedal, Choralmelodie auf einem eigenen Manual zu spielen. Weite Harmonie. Reizend T. 7, bemerke die Sechzehntelpause, tiefster Ton des achtfüssigen Pedales, Sexten zwischen Sopran und Tenor. Diese Stelle dürfte ein Moderner geschrieben haben. Während des ausgehaltenen $\overline{f}$ Übersteigungen, weite Harmonien. T. 4 v. W. Folge einer reinen auf eine verminderte Quinte. Wie frisch zwei Takte später der Cantus firmus mit *f* einsetzt! Dazu tiefe Pedaltöne. Zum Schluss zierliche Buxtehudesche Läufe, während die anderen Stimmen aushalten. Hochpoetische Klangschönheit vom 2. Viertel des vorletzten Taktes an. Die drei Oberstimmen in enger Lage, im Pedal eine grosse Septime, und die Rechte arbeitet sich allmälig aus dem zarten musikalischen Nebelschleier in die Höhe. Dürfte man hier ein decresc. und für die drei letzten Noten (bezw. vier, wenn man den langen Vorschlag rechnet) ein ritardando vorschreiben? Das wäre dann fast für eine Koloratursängerin verlockend.

Choralvariationen.

Verschiedene Partite über: Christ, der du bist der helle Tag.

Manualiter. Wir haben es hier mit einem Variationswerk (= Partite) zu thun. Das Thema ist sehr freistimmig behandelt; Bach hat in der Auswahl desselben einen glücklichen Griff gethan. Das letzte Viertel des dritten Taktes verlangt eine grosse linke Hand. Die Oktaven gegen Ende dürfen nicht auffallen, wir haben ja hier eine klaviermässige Schreibweise.

II. Partite. Ein bedeutendes Stück, man merkt kaum, dass es bloss zweistimmig ist. Der Bass ergeht sich in kühnen Figuren (bemerke den Anfang des 2. Taktes). Wohl zu beobachten ist der Wechsel zwischen *piano* und *forte*, so ist dieser T. 9 und 10 von vorzüglicher Wirkung. (Das Stück dürfte ursprünglich für den Pedalflügel mit zwei Manualen geschrieben gewesen sein.) Beachte das viermal angeschlagene $\overline{\overline{c}}$ T. 15 und die Umkehrung in die Oktave im nächsten Takt. Dasselbe Spiel wiederholt sich noch zweimal. Schön der vorletzte Takt; während die erste Stimme eine ganze Note aushält, bewegt sich der Bass in melodischen Schritten zuerst in die Höhe, dann wieder hinunter. Unversöhnt (oder soll

Digitized by Google

man sich die Durterz hinzudenken??) schliesst es, während die beiden Stimmen den Grundton *f* in einer Entfernung von drei Oktaven aushalten. Die Melodie des »Themas« ist in dieser Partite so frei behandelt, dass man sie kaum erkennen kann. Bei weitem nicht so sehr ist dies der Fall bei der

III. Partite. Die rasche Anfangsfigur des Basses durchdringt belebend das ganze Stück. Wie voll klingt T. 2 die hier auftretende Vierstimmigkeit. Zu Anfang von T. 4 ertönen gar fünf Stimmen. Die folgenden Figuren haben den Charakter der Verbindung der einzelnen Verszeilen. T. 10! T. 11 beginnend und 12 der Bass ein wenig launenhaft. Schön der Sopraneinsatz im drittletzten Takt; wie frisch er in seiner hohen Lage klingt!

IV. Partite. Etüdenartig. T. 7 nachschlagende Oktaven. Schön das »Hinüberspielen« der linken Hand über die rechte T. 10. Sanfter Schluss, versöhnter Ausklang.

V. Partite. Das »Thema« liegt im Tenor. Wir begegnen hier durchwegs Nachahmungsformen. T. 8 unanfechtbarer Querstand (*des* und $\bar{d}$). Volltönender schöner Schluss.

VI. Partite. Hat etwas von einem Capriccio. Das »Thema« ist deutlich vernehmbar. Anfang von T. 5 klingt gemütvoll. T. 9 und 10 freistimmig. Die Dominante *c* wird in drei verschiedenen Oktaven nachdrücklich zu Gehör gebracht. Entfaltung am Schlusse.

VII. Partite. Thema im Basse, der durch das Pedal nach Belieben verstärkt werden kann. Es dürfte sich aber empfehlen, es wegzulassen, da es wie ein Bleigewicht auf der bewegten vierten Stimme ruht. Beachte die dreimalige Steigerung, T. 10 beginnend. Im vorletzten Takte folgen zwei reine Quinten aufeinander, dazu kommt noch, dass die Oberstimme sich in gerader Bewegung befindet. Wahrscheinlich findet aber auch diese Stimmführung ihre Verteidiger, weil es eben Bach geschrieben hat. Als ob man an einem grossen Manne alles loben müsste! Diese Vertonung ist übrigens in eine ziemlich frühe Zeit des Meisters zu setzen.

Man muss staunen, dass dieses Variationswerk — von der Quintenfolge abgesehen — zu den frühesten Vertonungen Bachs gehört; es stammt aus der Lüneburger Zeit! Die zweite Hälfte der letzten Partite macht allerdings den Eindruck frühen Entstehens.

Verschiedene Partite über: O Gott, du frommer Gott.

Im Thema (I. Partite) haben wir wieder Klavierstil. Bach setzt im 7. Takt ein grosses »Spannungsvermögen« in der linken Hand

Digitized by Google

voraus. Eine vornehme »Nonchalance« entwickelt der Bass in der folgenden Partite; er beginnt, unbekümmert um die ganze Welt, und bis zum Schlusse geht er seine eigenen Wege. Wieder schön der Wechsel von »Licht und Schatten« (*forte* und *piano*).

Partite III (eigentlich die zweite der Variationen) ist dagegen viel schulmässiger (dreistimmig, T. 2 frei) gehalten.

Partite IV ist wieder flüchtig (d. h. klaviermässig, sich schnell bewegend).

Partite V. Schön das Sicheinandernähern der Stimmen T. 3 und dasselbe in ruhiger Tiefe T. 7.

Partite VI. Der Bass treibt sein Spiel in Synkopen, wie belebt sind z. B. dadurch T. 3 und 4. Launiger Sprung in die Tredez T. 8. Im letzten Viertel des vorletzten Taktes würde man unbedingt Dur erwarten. Entfaltung zur Vierstimmigkeit.

Partite VII. Angenehm wirkt der Wechsel des Zeitmasses (ungerades). Erster Teil meist vierstimmig. Herrlich wirkt der sechstletzte Takt, wie das in der Höhe singt! Voll klingt der nächste Takt.

Partite VIII ist durch die vielen Halbtonschritte charakterisiert. Eigentümlich berührt das letzte Achtel des 3. Taktes. T. 5 kühne Folge einer verminderten und einer übermässigen Quarte. T. 8 Schöne dunkle Töne.

Partite IX. Ein »Echostück«. Markige Töne T. 8, besonders im letzten Viertel. Sehr freundlich nach dem Wiederholungszeichen. Steigerung. Energisch T. 18 und 19 (v. Anf.), dagegen äusserst lieblich die folgende »Hornstelle« und ihre Pianowiederholung in der höheren Oktave. Im Anfang des Andante erscheint die Melodie wechselnd zwischen der obersten und untersten Stimme. Im Presto versucht sich der junge Tonsetzer in einer Art von dreifachem Kontrapunkt. Es bringt überhaupt die Vertonung sehr wirkungsvoll zum Abschluss. Man denke es sich »flott« gespielt; im fünftletzten Takt die aufwärtslaufenden Sechzehntel, dann erscheinen gar noch Triolen. An Gewichtigkeit stehen diese Partiten hinter den vorausgehenden ohne Zweifel zurück.

Verschiedene Partite über: Sey gegrüsset, Jesu gütig.

Dieses Werk ist insofern interessant und nimmt eine eigentümliche Stellung ein, als seine einzelnen Teile verschiedenen Zeitabschnitten angehören. Am ältesten sind Nr. 1—4 und 7.

Digitized by Google

»Der die Reihe eröffnende einfache Choral hat nicht die plumpe klaviermässige Harmonisierung wie bei den früheren Partiten mehr, sondern eine musterhaft vierstimmige«[1]). Bemerke den Oktavensprung des Tenor im 4. Takt und dann die sich enge aneinander schliessenden Stimmen. Die zweite Hälfte des nächsten Taktes wird wohl bedeutend klarer zu Gehör gebracht, wenn eine 16-füssige Stimme den Bass mitspielt. Schön der vorletzte Takt (Synkopen, Bass weit vom Tenor entfernt).

Die Form der ersten Variation ist durch die im vorausgehenden besprochenen Partiten bekannt. Reichliches »Laufwerk«, besonders T. 11 und 12. T. 22 u. f. tiefe Manualtöne. Zum Schlusse wieder die Zweiunddreissigstel in der Rechten, und die selbstbewussten Bassschritte des Anfangs in der Linken.

Var. 2. Weniger schön ist die Unterbrechung des Themas durch Laufwerk. Die zweite Hälfte von T. 6 klingt merkwürdig frisch. Schön T. 10 mit den tiefen Manual- und Tenortönen. Am Schlusse liegen die Hände weit auseinander, jede mit einem vollen Akkord.

Var. 3. Etwas etüdenhaft (wie schon dagewesen). Empfindlich unangenehm klingen die nachschlagenden Oktaven Ende des drittletzten Taktes.

Var. 4. Leicht überschaubar. Schön T. 5 die »einträchtigen« Terzen und die enge Harmonie. Eine prachtvolle Variation ist

Var. 5. Bass äusserst bewegt: Die rhythmischen Figuren des Anfangstaktes sind für die Folge massgebend. Wie hell klingt die plötzlich auftretende Vierstimmigkeit T. 4: voll klingen aus diesem Grunde die nächsten Takte. »Farbensatt« der drittletzte Takt. Selten wird man einem Schlusse wie vorliegendem begegnen, die erste Stimme hoch oben, die anderen in enger Harmonie tief unten. Wir möchten auch dieses Stück in eine ziemlich frühe Entstehungszeit setzen.

Var. 7 (bez. 6). Hier haben wir keine Jugendarbeit vor uns, sondern ein Kunstwerk des gereiften Meisters. Das Thema liegt im Pedal; es dürfte aber keinem Ohre möglich sein, ihm zu folgen: die beiden oberen kontrapunktierenden Stimmen nehmen die ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Dann muss es öfter die Grundlagen zu Harmonien abgeben, die ihm selbst fremd sind, wodurch das ihm Charakteristische ganz verwischt wird (siehe z. B. die zweite Hälfte des dritten Taktes). Dies möge man für ähnliche Fälle merken,

1) Spitta, I. Bd. S. 594.

Digitized by Google

wo das Thema (die Choralmelodie) im Pedal ist. Staunen muss man aber, welche Tongebäude der Meister über diese frei gewählten Grundlagen, wodurch er sich gewissermassen die Hände bindet, aufführen kann.

Bemerke die viermal in der zweiten Stimme auftretende Figur, T. 12 beginnend. Mächtig ist der Orgelpunkt am Schluss; bemerkenswert der letzte Takt. Wie voll klingt die Vierstimmigkeit, auf den durchsichtigen dreistimmigen Satz hinauf!

Var. 6 (bez. 7) ist wieder älteren Datums. Lieblich die Terzen T. 6, gewaltsam die Folge des grossen Dreiklangs (Folge der reinen Quinte T. 6 auf 7). Das wiederholt angeschlagene (statt als Orgelpunkt ruhig liegen bleibende) *g* im vorletzten Takt im Bass ist klaviermässig.

Ein Stück von vollendeter Schönheit ist Var. 8, im seltenen $^{24}/_{16}$-Takt geschrieben. Das Pedal hat kurz abgestossene Töne, die Choralmelodie, welche hier einen besonders schmerzlichen Charakter annimmt, ist von laufenden Sechzehnteln begleitet und tritt so sehr deutlich hervor. Einen besonderen Reiz gewährt es, wenn eine zweite Stimme zu ihr in gehaltenen Noten hinzutritt, wie T. 6 und 7, 9 und 10, während eine dritte kurze Notenwerte hat, wie das Pedal. T. 9 und 10 übersteigt die laufende Stimme die choralführende. Diese sollte also, um zur Geltung zu kommen, stärker registriert sein. Triller Ende von T. 13! Orgelpunkt, Entfaltung zur Fünfstimmigkeit.

Var. 9. Choralmelodie im Pedal, (welches natürlich ohne 16′ zu spielen ist). Auffallend, dass das Stück eigentlich mit dem Quartsextakkord beginnt. T. 15 macht das $\overline{h}$ bei seinem ersten Auftreten eine befremdliche Wirkung, daher in der Ausgabe d. B.-G. ein ♭ darüber gesetzt ist. Schön das lange ausgehaltene *g* am Schluss mit darunter sich bewegender linker Hand. Sonst gewährt diese Variation vielleicht den mindesten ästhetischen Genuss unter allen.

Var. 10. Das in langen Noten auftretende Thema ist durch, sich in behaglicher Breite ergehende Zwischenspiele unterbrochen. T. 46 schöne Übersteigung des Pedals. Ebenso T. 73. Wunderschön das Auftreten des Chorals »forte a 2 voci:« voller, gesättigter Klang auf die reine Vierstimmigkeit hinauf. Die nachschlagenden Oktaven T. 92 fallen weniger auf, dagegen ist im nächsten Takt der Wohlklang der Bewegung des Pedals zum Opfer gebracht. Zwei Takte darauf stören diese ungeheuren Dissonanzen weniger, da das Ohr

Digitized by Google

schon ganz und gar durch die Sequenzenbewegung gefangen genommen ist. Im achtletzten Takt sehr voll klingende Untersteigung. Interessante Stimmführung im viertletzten (weite Entfernung der beiden obersten, Übersteigung des Pedals).

Var. 11. Für volle Orgel, ein wahres Prunkstück des fünfstimmigen Satzes. Schön das ausgehaltene $\bar{f}$, T. 3 beginnend. T. 10 dunkle Töne. Pedal und tiefste Manualstimme. Dazu noch die Sexten im folgenden Takt. »Ende gut, alles gut« wären wir versucht auszurufen. Voll und ganz schliessen wir uns Spitta an, wenn er in bezug auf die Choralvariationen schreibt[1]): »Trotz aller Anlehnung an ein fremdes Vorbild[2]) sind sie das Zeugnis eines ganz ausserordentlichen Talentes. Stücke eines sechzehn- bis siebzehnjährigen Jünglings, und wie viel natürliche Schönheit, Freiheit der Stimmenverschlingung, ja selbst Meisterschaft! Keine Spur von schwankendem, tastenden Anfängertum; mit instinktiver Sicherheit wandelt er seinen Weg, und wenn hier und da eine Einzelheit befremdet, das Ganze zeigt den geborenen Künstler.«

Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm' ich her.

Sie wurden im Jahre 1746 geschrieben, gehören also zu den spätesten Werken des Meisters, und daraus erklärt sich die staunenswerte Gewandtheit in der Beherrschung polyphoner Formen.

Var. 1. Thema im Pedal, die beiden oberen Stimmen bewegen sich im Kanon der Oktave. Solche künstliche Bildungen erregen entschieden mehr Interesse als ästhetisches Wohlgefühl. Schön ist der Schluss, das ausgehaltene *c* und der letzte Takt.

Var. 2. Wer hat den Mut, sich für das 2. Viertel von T. 11 (Quartsprung in der 2. Stimme) zu begeistern? (Die Ausgabe der B.-G. hat ein klein gedrucktes $\bar{a}$.) Am meisten befriedigt wieder der Schluss.

Var. 3. Die beiden unteren Stimmen bewegen sich im Kanon der Septime. Die erste bringt den Choral, die zweite bewegt sich frei. Was soll man vom ästhetischen Standpunkt aus zum Anfang von T. 13 sagen (betrachte den Quintfall im Pedal inbezug auf das Vorausgehende). — Musikalische Sandwüste. Verwundert ist der Hörer, in den beiden letzten Takten wieder Musik zu finden. Was

1) I. Bd. S. 210.
2) Namentlich Böhm.

Digitized by Google

kümmert man sich nach dem vorausgegangenen Charivari um die zwei unvermittelten Quarten im Schlusstakt?

Var. 4. Die erste und dritte Stimme sind im Kanon der Oktave abgefasst, letztere bewegt sich in der Vergrösserung. Wenn du, mein geehrter Leser, einigermassen über dieses Stück klar werden willst, so mache es auf folgende Weise: Du legst den rechten Finger auf die erste Stimme, den linken auf die dritte. Nun fährst du mit dem rechten Finger schnell vorwärts und mit dem linken langsam nach, und wirst zu deiner Freude bemerken, dass hier die Noten genau doppelt so lang sind, als bei der vorauseilenden Stimme. Nennst du das aber Kunstgenuss? Unter den fortgesetzten Hässlichkeiten ist ein Lichtpunkt die zweite Hälfte von T. 36. In diesem Stücke haben wir das Überwuchern der Form über den Inhalt, dieser wird durch jene einfach erwürgt. Es wäre unrichtig, ein solches Getön mit dem Namen Musik zu bezeichnen. Hier ist das Wort »Mathematik« der einzig richtige Ausdruck. Und da soll man vielleicht noch auf die Choralmelodie im Basse acht haben? Mit T. 20 ist die beginnende kanonische Stimme zu Ende, so dass die in der Vergrösserung nachahmende einsam und allein ihren Weg bis zum Schluss fortsetzt. Vom Augenblick des Verstummens des »Führers« wird es etwas besser, da nun ein hemmendes Gewicht weniger vorhanden ist. In den zwei letzten Takten trifft man wieder Musik.

Var. 5 reiht sich der vorangehenden würdig an. Wir haben hier wieder einen Kanon, die später einsetzende Stimme ahmt jedesmal in der Verkehrung nach. Der Anfang: Kanon in der Sext, sodann in der Terz mit freiem Pedal (das T. 15 Quinten nachschlägt), ginge noch an, man kann die Sache wenigstens überschauen, wenn auch von einem ästhetischen Gefallen kaum die Rede sein kann; aber bei Beginn des Kanons in der Sekunde in den beiden unteren Stimmen mit zwei freien darüber beginnt ein würdiges Seitenstück zur Variation 4. Mit Eintritt des Kanons in der Non klingt es sogar wieder menschlicher. Die polyphone »Höllenbreugelei« erreicht aber ihren Höhepunkt in den drei letzten Takten, wo die vier Melodien (bezw. drei und dann zwei) enggeführt werden. Von der zweiten Hälfte des vorletzten Taktes an herrscht wieder Musik, ja es klingt sogar grossartig sechsstimmig aus mit Orgelpunkt auf $\underline{C}$ im Pedal.

Hätte Bach lauter Stücke geschrieben wie vorliegendes, so wäre er so gut vergessen wie die Niederländer mit ihren Künsteleien.

Digitized by Google

Jede Unnatur in einem Kunstwerk rächt sich, und er hätte gewiss in dieser Hinsicht keine Ausnahme gemacht. Doch vielleicht bietet der Umstand einen Anhaltspunkt zur Erklärung des Entstehens dieses sonderbaren Tonwerkes, dass es der Meister aus Anlass seines Eintrittes in eine Leipziger Musikgenossenschaft schrieb, und dass er dabei zeigen wollte, welcher polyphonen Kunststücke er fähig war[1]).

Achtzehn Choräle nach verschiedener Art.

Phantasie über: Komm, heil'ger Geist, Herre Gott.

Gehört ohne Zweifel zu den ausgedehntesten Choralvorspielen. Rauschender Anfang; über dem Orgelpunkt des Pedals auf *F* entfaltet sich ein reiches polyphones Tonspiel. T. 13 erscheint das

1) Spitta weiss auch diesem Werke nichts als Bewunderung und Staunen entgegen zu bringen. Zunächst findet er (II, 700), dass die in der dritten Variation eingefügte Stimme eine »gesangsreiche« Melodie habe, sodann, dass in den drei Schlusstakten die verschiedenen Stimmen alle vier Melodien zu gleicher Zeit hören lassen, und endlich behauptet er, dass diese Variationen an Ungezwungenheit der Bewegung weder dem »musikalischen Opfer« noch der »Kunst der Fuge«, noch den 30 Klaviervariationen nachstehe. Wir wissen nicht genau, was sich Spitta unter den Worten »Ungezwungenheit der Bewegung« gedacht hat; wohl etwas rein Äusserliches? Denn was ästhetische Schönheit anbelangt, stehen diese Werke (in ihrer Gesamtheit wenigstens) himmelhoch über dieser missgestalten Vertonung. »Bach«, fährt Spitta fort, »war auch bei den schwierigsten Problemen stets des völligen Gelingens sicher. Er liefert aber hier von neuem den Beweis, dass die kompliziertesten Formen, denen er sich in den letzten Lebensjahren mit Vorliebe ergab, ihn nicht nur um der Technik willen reizten, dass er nicht etwa bei einem allmäligen Eintrocknen der Phantasie durch das Vergnügen am leichten Überwinden selbstgeschaffener Schwierigkeiten sich schadlos zu halten suchte, sondern dass seine immer profunder gewordene musikalische Empfindung ihn zu jenen Formen zog. Wahrlich eines urkräftigen Lebens und einer eigenartigen poetischen Empfindung sind diese Partite voll«. (In der That eine eigenartige »Poesie«.) »Wieder schweben hier die himmlischen Heerscharen auf und nieder, tönt holder Gesang über der Wiege des Jesuskindes, springt in Fröhlichkeit die erlöste Christenschar und singt ‚mit Herzenslust den süssen Ton'« .... Sunt certi denique fines möchte man hier ausrufen. Aus diesem musikalischen Charivari hört also Spitta den holden Gesang der himmlichen Geister! Da sage uns nun einer, es könne ein gelehrter Mann nicht hie und da auch ein wenig Phantast sein. Karl von Bruyck ist mehrfach ein recht sonderbarer Bach-Erklärer (wir werden uns bei Gelegenheit der Besprechung des »wohltemperierten Klaviers« mit ihm zu beschäftigen haben), und so schreibt er S. 48 auch bezüglich der späteren Stücke der »Kunst der Fuge«, sie enthielten Musik, die in Wahrheit keine Musik mehr sei, sondern völlig ins Barbarische, Abstruse und zu einer Art kontrapunktischer Katzenmusik ausarte. Inbezug auf vorliegendes Variationswerk hätte Bruyck den richtigen Ausdruck gefunden, und viele Stellen kann man kurz und gut mit den Worten »kontrapunktische Katzenmusik« bezeichnen.

Digitized by Google

Anfangsmotiv in der Dominante. Äusserst gewaltsam und daher übelklingend erschiene der Übergang von T. 17 auf 18, wenn nicht schon im 2. Viertel klar würde, wo die Harmonisation hinaus will. T. 23 u. f. langes dreistimmiges thematisches Zwischenspiel. T. 39 weite Harmonien. In der Folge Wiederholung von schon Dagewesenem. T. 97 sehr wirkungsvoller Eintritt der Fünfstimmigkeit. Enge Harmonie in der Rechten. In den letzten zwei Takten Sechsstimmigkeit. Dieses glänzende Choralvorspiel erhält einen besonderen eigenen Reiz durch die gehaltenen Töne, Vorhalte, Sequenzen und strenge Thematik; man vergisst also ganz auf seine Länge. Der cantus firmus muss sich freilich gefallen lassen, etwas in den Hintergrund zu treten. Die Variante weicht nur wenig ab, sie ist kürzer, die Fünfstimmigkeit ist auf ein sehr bescheidenes Mass gebracht.

Hingewiesen sei noch auf den Anklang, den der glänzende (freilich auch teilweise unorgelmässige) Schlusssatz der zweiten Mendelssohnschen Orgelsonate mit dem Hauptmotiv gegenwärtiger »Choralphantasie« hat.

Komm, heil'ger Geist!

Dieses Choralvorspiel erinnert lebhaft an das schon besprochene: »An Wasserflüssen Babylon«, unterscheidet sich aber dadurch wesentlich von ihm, dass jede einzelne Verszeile fugiert ist, bevor sie in der ersten Stimme als cantus firmus auftritt. T. 56 weite Harmonie. T. 81 Dezimen. T. 89 schöner Übergang in die Mollparallele. T. 117 weites Auseinandergehen der beiden Oberstimmen, zugleich Erhebung des Altes in höchste Höhen. T. 187 ändert sich mit einem Ruck die »Sachlage«; es tritt Freistimmigkeit und Sechzehntelbewegung ein. Die Untersteigungen der melodieführenden Stimme sind von besonderer Schönheit. Orgelpunkt hoch oben im Pedal mit Übersteigung der zweiten Stimme. Die Variante weicht kaum ab, nur dass bei ihr die Choralmelodie (in der ersten Stimme) sehr verschnörkelt ist.

An Wasserflüssen Babylon.

Diese Bearbeitung des Chorals weist insofern einen grossen Unterschied auf von der schon besprochenen, als hier der cantus firmus im Tenor liegt (mit T.-Schlüssel) und das Pedal einfach ist, sodass bloss Vierstimmigkeit herrscht (mit Ausnahme der letzten zwei Takte, wo Doppelpedal und Fünfstimmigkeit). So schön diese Be-

Digitized by Google

arbeitung auch an und für sich ist, so kann sie doch mit der so voll klingenden ersten keineswegs in Vergleich gebracht werden. Die Zwischensätze, welche dort vierstimmig sind, werden hier nur von drei Stimmen zu Gehör gebracht, klingen also dünner. Der cantus firmus im Sopran ist auch viel »singender« als hier im Tenor. Im drittletzten Takt tritt Doppelpedal ein, im vorletzten Sechsstimmigkeit; schön der Lauf des Tenors ins *G*. Inbezug auf den Schluss möchten wir beinahe diese Bearbeitung der ersten vorziehen. Die Variante ist bedeutend einfacher (die Triller fehlen fast gänzlich), die dreistimmigen Zwischensätze klingen beinahe dünn. Herrlich ist aber der vorletzte Takt (mit Doppelpedal); er übertrifft ohne Widerrede die Hauptleseart, ja vielleicht sogar die fünfstimmige Bearbeitung. Die Variante ist jedenfalls die erste, weil einfachste Bearbeitung des Chorals.

Schmücke dich, o liebe Seele.

Von diesem schönen Stück schreibt Schumann[1]): »Da spieltest du, Felix Meritis[2]), Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen von den variierten Chorälen Bachs vor: der Text hiess ‚Schmücke dich, o meine Seele', um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, dass du mir selbst gestandest: ‚wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral Alles von Neuem ersetzen'«. Wir möchten es als letztes Blatt des dreiblätterigen Kleeblattes, dessen beide andere sind: »An den Wasserflüssen Babylon« und »Komm, heil'ger Geist, Herre Gott«, bezeichnen. Das »mittlere Blatt« ist freilich bedeutend kleiner und weniger entwickelt als die beiden anderen. Wie sind doch klanglich schön T. 29 u. f. Langgezogenes Ausklingen. Beachte T. 21 n. W. und die schöne Harmonik im nächsten Takt. T. 35 und 36 Dreistimmigkeit mit tiefem Tenor. T. 36 »schneidende« Töne in der Höhe. Ein gewisser sanfter Ton ist über das Ganze ausgegossen.

Trio über: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend.

Schon gleich anfangs tritt der echt triomässige Charakter dieses Stückes entgegen im Übersteigen der zweiten Stimme T. 2 und der genauen Nachahmung von Seite der ersten Stimme im nächsten Takt. Bei klanglich verschieden registrierten Manualen (Holz und

1) Gesammelte Werke, I. Bd. S. 128.
2) Der Davidsbündler-Name für Mendelssohn.

Digitized by Google

Zinn) wird dadurch eine vorzügliche Wirkung erzielt. T. 22 u. f. schöne Sequenzen. T. 23 u. f. Stimmenumkehrung. T. 32 schöne Übersteigung. Wunderschön T. 34. Die genaue Nachahmung des vorausgehenden Taktes mit Übersteigung (in hohe Gegenden) der linken Hand. Endlich erinnert sich der Meister daran, dass er sich vorgenommen, ein Choralvorspiel zu schreiben, er lässt daher T. 52 das Pedal den cantus firmus ergreifen, ist aber dadurch nicht viel behindert, da die Zwischensätze zweistimmig sind. Mit dem Orgelpunkt erlischt schon wieder die Thematik. Im nächsten Takt wird das Pedal in die tiefsten Tiefen geführt, zugleich in die grösstmögliche Entfernung von den beiden oberen Stimmen, welche die höchste Lage der Klaviatur einnehmen. Vierstimmiger Schluss, aber bescheiden, mehr lieblich wirkend.

O Lamm Gottes, unschuldig.

Vers 1. Choralmelodie im Sopran; zumeist dreistimmig; Bindungen. Besonders anziehend ist die Dreistimmigkeit von T. 12 an, Entfaltung vor dem Wiederholungszeichen.

Vers 2. Choralmelodie im Tenor (Alt?). Beachte den kräftig klingenden sequenzenartigen zweistimigen Satz vor dem Wiederholungszeichen.

Vers 3 mit Choralmelodie im Pedal, dadurch ist die Möglichkeit polyphoner Gestaltungen neben dem cantus firmus gegeben, und es beginnt auch gleich anfangs sich in den Oberstimmen zu regen, T. 8 tritt das Thema der Choralfuge zum erstenmal verkehrt auf. T. 18 Austönen in volle Fünfstimmigkeit; denn jetzt tritt ein neues Fugenthema auf den Plan von mehr zackiger Gestalt und nicht so leicht hinfliessend wie das vorausgehende, von nun an aber klingt die Vertonung viel moderner, wie »heiter lächelnd« ist z. B. T. 28. Der Sopran mit der Melodie ganz oben und dazu brummt das Pedal gemächlich sein *E*. Doch diese $^9/_4$-Takt-Heiterkeit hat dem Meister — besonders hier bei einer Choralbearbeitung — schon zu lange gedauert, es tritt Zeitwechsel ein, die Harmonien sind nicht mehr so leicht fassbar. Weite Harmonien der oberen Stimmen, sodann Fünfstimmigkeit, chromatisches Hinabrücken, besonders schön klingend T. 4 (enge Harmonie). Langer Orgelpunkt mit Gegenbewegungen. Die Varianten der zwei ersten Verse bieten nichts Auffallendes, bei der des dritten findet sich der $^9/_8$-Takt. Das Pedal hat aber $^3/_2$.

Digitized by Google

Nun danket alle Gott.

In diesem Choralvorspiele herrscht gebundenes Nachahmen. Das Thema ist im Pedal vereinfacht. Äusserst angenehme rhythmische Belebung im Folgenden (Bindungen und Synkopen, ein wahrer »contrapunktus floridus«). Nach dem Wiederholungszeichen setzen die Stimmen in einer anderen Reihenfolge wie anfangs ein. T. 7 v. W. Untersteigung. Am Schlusse ausgehaltenes $\bar{g}$. Ruhige Entfaltung zur Fünfstimmigkeit. Treffend bemerkt Spitta von diesem Stück[1]), dass es »spiegelblank und sauber bis auf die letzte Note sei«. Der dreistimmige Satz ist mit meisterhafter Gewandtheit behandelt, meist in kurzen Noten, wozu der grösstenteils in halben einherschreitende cantus firmus wohlthuend absticht.

Von Gott will ich nicht lassen.

Choralmelodie als Tenor im Pedal. Eine prachtvolle von einem tiefen Weh durchhauchte Vertonung. Das Anfangsmotiv des Basses ist durch das ganze Stück beibehalten. T. 6 n. W. zweistimmige Sequenzen, rhythmisch sehr angenehm belebt und weiter Zwischenraum. T. 10 »Hornsatz« (allerdings etwas tief). T. 12 tiefe Manualtöne. Langgehaltenes *f* im Pedal zum Schluss (also »choralspielmässig ausklingend«). Entfaltung zur Fünfstimmigkeit, während die dritte Stimme ein eigentümliches »reissendes« Motiv bringt. Der Manual-Bass »schlägt« Oktaven dazu.

Die Variante weicht wenig ab, nur dass das am Schlusse in der dritten Stimme auftretende Motiv anders (deutlicher) notiert ist.

Nun komm' der Heiden Heiland.

Die Choralmelodie in der rechten Hand ist reichlichst verziert; die anderen Stimmen verhalten sich, mit Ausnahme des kurzen Vorspieles, einfach begleitend. Die reichgeschmückte aber nicht mit Verzierungen überladene Melodie hebt sich T. 19 u. f. wirksamst von dem harmonisch einfachen Hintergrunde ab. Die »grausigen« Tiefen des Pedals T. 20 stehen im Gegensatz zu dem hochgelegenen Alt und Tenor. Die Choralmelodie hebt sich fast »schneidend« von den tief gelegenen Unterstimmen T. 3 und 2 v. S. ab. (Leiser Anklang an den Anfang der *G*moll-Phantasie, namentlich der Beginn von T. 2 v. S.) Entfaltung zur Fünfstimmigkeit. Die Variante weicht kaum ab, nur dass sie Pralltriller und aufweist.

1) I. Bd. S. 602.

Digitized by Google

Trio über: Nun komm' der Heiden Heiland.

Die Choralmelodie in der Rechten ist reichlichst mit Pralltrillern und Mordenten versehen. Kanonischer Anfang, Untersteigungen, die bedeutendsten T. 6, 8 und 13. T. 15 plötzliche »schallende« Vierstimmigkeit. Das $\overline{es}$ im Tenor T. 7 v. S. macht anfangs stutzen, indem das Ohr mitten in *D*moll den Dominantseptimenakkord von *B*dur zu hören bekommt, auf welchen dann wieder *D*moll folgt, es ist aber nur als eine augenblicklich vorübergehende »Trübung« des $\bar{e}$ aufzufassen, sodass der Septimenakkord nur eine ganz zufällige Bildung ist. Die Untersteigungen spielen kaum in irgend einem Stücke eine so grosse Rolle wie in vorliegendem. Die Basstöne, die dadurch in tiefer Lage zusammentreten, erzeugen einen dumpfen Klang, sind aber nichts weniger als unschön.

Die erste Variante weicht kaum ab, die zweite bietet aber einen grossen Unterschied dadurch, dass der cantus firmus im Pedal liegt; »diese Verlegung« bemerkt Griepenkerl, »könnte auch von anderer Hand sein« (also nicht von Bach). Sollte sich vielleicht jemands Ohr von den tiefen Tönen, den Folgen der häufigen Untersteigungen, unangenehm berührt gefühlt haben? Übrigens war diese Übertragung leicht bewerkstelligt; der Übertragende setzte die zweite Stimme eine Oktave höher und machte sie zur ersten, das Pedal liess er stehen, wie es ist, und machte es zur zweiten, der cantus firmus der ersten wurde seiner Verzierungen beraubt und so in das Pedal gesetzt; nur von T. 33—35 findet sich eine etwas abweichende Harmonisation. Der Orgelpunkt scheint uns nicht auf Bach hinzuweisen. T. 4 v. S. (förmlichste Ausweichung nach *B*dur) klingt doch etwas gezwungen; aber geradezu »stier« nimmt sich das »unbewegliche«, nicht von der Stelle zu bringende $\underline{G}$ des Pedals im letzten Takt aus, während oben die beiden Dominanten vorüberziehen. Wir wüssten unter allen Orgelpunkten, die in Johann Sebastians Orgelwerken vorkommen, kein ähnliches Beispiel einer so plumpen Hartnäckigkeit (bemerke besonders das zweite Viertel des letzten Taktes). Wir getrauten uns nicht zu behaupten, dass die Vertonung durch diese Übertragung gewonnen habe, der cantus firmus, der in der Urfassung frisch in die Welt hinausklingt, ist durch seine Verweisung ins Pedal ziemlich in den Hintergrund verwiesen, und Bass und Tenor in ihren gegenseitigen Reibungen sind jedenfalls ungleich interessanter als hier, wo sich alles aalglatt abwickelt.

Digitized by Google

Allein Gott in der Höh sei Ehr'.

Die Choralmelodie im Sopran ist sehr verziert. Während in den melodieführenden Stimmen bisher die strengste Dreistimmigkeit geherrscht hat, wird jetzt T. 13 n. d. W. eine vierte Stimme herbeigerufen, die aber im nächsten Takt schon wieder abtritt. Der Schluss klingt ganz konzertmässig, der Sopran bringt eine regelrechte Koloraturarie, während das »Orchester« schweigt.

Allein Gott in der Höh sei Ehr'.

Breit angelegt, man vergleiche nur das lange Vorspiel. »Canto fermo in Tenore« ist aber stellenweise reich ausgeschmückt. Herrlich wirkt T. 23 der schnelle Übergang nach *H*dur; man ist eine so rasche Modulation bei Bach nicht gewohnt. Darauf schöner dreistimmiger Satz. Bemerke T. 3 vor der Wiederholung den Lauf des Tenors in die Tiefe und im nächsten Takt die tiefe Kluft zwischen ihm und den beiden Oberstimmen. Ende von T. 10 nach W. scharfe Dissonanz. Im nächsten Takt enge Lage und ausgehaltenes *h*. Am Schluss ausgehaltene Töne (*g*) des Tenors, Hinzutritt einer dritten Stimme, allmähliches Hinaufsteigen in die Höhe und melodisches Ausklingen.

Wir möchten dieses Choralvorspiel mit seiner vielfältigen Figuration einem schweren Prunkkleide mit reichem Faltenwurf vergleichen.

Die Variante weicht nur wenig von der Hauptleseart ab.

Allein Gott in der Höh sei Ehr'.

Trio. Nach den ersten Takten schon ist man sich gewahr, dass man es hier mit einer sehr schönen Vertonung zu thun hat. Durchwegs herrscht eine jugendfrische Stimmung. Prachtvoll T. 26 u. f. Linke Hand in hoher Lage, rechte unten. Ein fröhliches Getummel unter den beiden Oberstimmen erhebt sich T. 35. Reizend sind im Folgenden die Pralltriller bei den gehaltenen Noten der zweiten Stimme. Anmutiges Widerspiel der beiden Stimmen T. 49 beginnend. Wem Bachs Konzert für zwei Violinen in *D*moll bekannt ist, der wird in dieser Gegend manche Anklänge finden, besonders T. 59 und 60. Gegenseitiges Übersteigen T. 75 u. f. Wiederholung des Anfangs, aber ohne Pralltriller (mit Ausnahme eines einzigen). Am Schluss erscheint die Choralmelodie im Pedal; welches Ohr könnte sie aber »reflexe« ausnehmen bei dem regen Leben, das in den beiden oberen Stimmen herrscht! Fünfstimmiger Schluss.

Digitized by Google

Dieses Trio erinnert an die »Orgelsonaten«, namentlich an die Behandlung der Stimmen in den langsamen Sätzen.

In den Varianten fehlen die Pralltriller. T. 19 schöne Untersteigung. T. 53 klingt das *H* im Bass inbezug auf das Folgende etwas befremdend.

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns —.

Vorspiel schön. T. 9 klingt der Querstand empfindlicher als T. 1; würde er länger als einen Augenblick währen, so wäre die Stelle überhaupt nicht anzuhören. Schön T. 15 und 16. Synkopen. Weite Entfernung der zweiten Stimme von der ersten. Die interessante Stimmführung zwei Takte später geht auf der Orgel wohl gänzlich verloren; es gehörten, um sie dem Gehör zur Geltung zu bringen, drei klanglich verschiedene Instrumente dazu. T. 26 Vierstimmigkeit (tiefe Lage, Sexten). Ganz befremdend eigentümlich schleicht es dann in Halbtonschritten dahin (Gegenbewegung), am Ende schieben sich gar je zwei Stimmen gegeneinander; inzwischen bleibt das Pedal ruhig auf *G* liegen. Mit den Zweiunddreissigsteln tritt ein neues Element auf, und bis zum Schlusse ist die Vertonung äusserst belebt. Auf einem mächtigen Orgelpunkt (doppio) klingt sie achtstimmig aus!

Die Variante weicht kaum ab.

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns.

Manualiter. Ende von T. 11 schöne dunkle Töne, Terzen. Wie weich fliessen T. 16 und 17 hin, dank den Bindungen. Tiefe Manualtöne. Schöne Dreistimmigkeit T. 30 u. f. Plötzlich gegen Ende setzt das Pedal im *E* ein, während oben die Töne, mit dem verminderten Septimenakkord anfangend, der immer umfangreicher wird (zweimalige Vergrösserung), herabperlen.

Komm, Gott, Schöpfer, Heil'ger Geist.

Der Anfang ist durchaus nicht einnehmend. Eigentümlich sind die kurz abgestossenen Töne im Pedal. Thema erscheint sodann daselbst in der Vergrösserung; von hier an gewinnt die Vertonung gewiss viel an ästhetischem Wert. Mässiger Schluss, die Stimmen drängen sich auf einen Knäuel zusammen.

Die beiden Varianten reichen bis dort, wo in der Hauptleseart das Thema in der Vergrösserung auftritt. Die zweite ist nach der

Digitized by Google

Urhandschrift mit einem kleinen Zöpfchen in der Gestalt von Pralltrillern und Mordenten verziert.

Vor deinen Thron tret ich
(oder: »Wenn wir in höchsten Nöten sein«).

Der erblindete Meister diktierte einige Tage vor seinem Tode vorliegende Vertonung seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder; sie ist also des Meisters letztes Werk. Einfach gebaut und nicht ohne charakteristische Schönheit, indem die zweite und dritte Stimme ganz an die Tonfarbe von zwei Bratschen erinnern, wozu für das Auge der Altschlüssel kommt. Die Nachahmung erfolgt häufig in der Verkehrung. (So gleich anfangs.) T. 12 v. S. erscheint das Thema, bezw. der Kontrapunkt, verkehrt, T. 8 vergrössert und verkehrt (frei). T. 3 der Tenor sehr tief geführt, auch eigentümlich. Man könnte sagen, es finden sich hier regelrechte (oder besser »regelwidrige«) Oktaven, indem der Tenor nicht einfach als eine Verstärkung des Basses angesehen werden kann, da er sich an zwei Stellen von ihm unterscheidet. Schöner Schluss mit lauter Sextakkorden in den Innenstimmen. Fünfstimmigkeit. Man lasse nur den Akkord im ersten Achtel des letzten Taktes auf sich wirken; wie ganz anders hört er sich an, als es bei dem regelmässigen *C*moll-Akkord der Fall wäre.

Sechs Choräle von verschiedener Art.

(Die sogenannten Schüblerschen.)

Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Trio. Choralmelodie in der mittleren Stimme. Alt- und Tenorschlüssel. Die Vorschrift »Ped. 16 Fuss« hat man wohl nicht so zu deuten, dass nicht auch ein 8′ mitgehen soll. Das zweistimmige Vorspiel könnte wohl kaum »Bachischer« sein.

Wo soll ich fliehen hin, oder: Auf meinen lieben Gott.

Trio. Choralmelodie im Pedal mit 4 Fuss zu spielen, im zweiten Manual könnte hier wohl ein Sechzehnfuss allein genommen werden, man wird aber vielleicht doch gut thun, einen leisen 8 Fuss dazu zu ziehen, damit die Sache bestimmter und nicht so schwindsüchtig klingt. Ein schönes, aber verhältnismässig einfaches Stück, dessen echt Bachische Mache sofort jedem in die Augen springt, und das

Digitized by Google

infolge der »verschieden grossen« Stimmen, die zur Anwendung gelangen, sehr interessant ist.

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

Choralmelodie mit einer vierfüssigen Stimme im Pedal zu spielen. Choralfuge. Der Anfang des Themas ist T. 8 (im Basse) verziert, so dass es nicht sofort kenntlich ist. Engführung. Nach dem Wiederholungszeichen tritt ein neues Thema auf, welches infolge seiner scharfen Rhythmik vor dem verabschiedeten den Vorzug verdient. T. 5 Untersteigung. Bedeutender aber die T. 6 —.

Vom Eintritt des neuen Themas an bis zum Schlusse herrscht grosses Leben.

T. 5 v. S. im letzten Viertel spielt das $\overline{g}$ im Alt eine sonderbare Rolle. Es löst sich dann merkwürdigerweise nicht auf (nach unten ins $\overline{f}$), sondern wird aufwärts geführt ins $\overline{as}$.

Meine Seele erhebt den Herren.

Wir möchten sagen, dieses kurze, aber sehr kunstreiche Choralvorspiel gehöre zu Bachs gemütsreichsten Orgelwerken. Wie wehmütig gedrückt mit seinem Zuge nach abwärts das Pedal in hoher Lage beginnt! Der Tenor ahmt nach, sodann der Alt (enggeführt), und beide Stimmen bewegen sich eine Zeit lang in Sexten. T. 7 und 8 kommen, wie schon oft dagewesen, auf der Orgel nicht entsprechend zur Geltung. Dasselbe gilt von T. 11. Während die »dextra forte« den cantus firmus bringt, wird das Anfangsmotiv in den begleitenden (bezw. kontrapunktierenden) Stimmen frei behandelt. T. 12 Querstand von mittelmässiger Härte. Für das folgende (in demselben Takt), dass sich nämlich die drei Stimmen in gerader Bewegung um eine Stufe nach abwärts bewegen mit Quarten- (bezw. Undezimen-) Entfernung in den äusseren Stimmen dürfte man bei Bach nicht viele Beispiele finden; trotz der ungewöhnlichen Stimmführung ist aber doch die Wirkung eine sehr gute (strenge genommen ist ja doch das $\overline{a}$ ein langer Vorschlag zum $\overline{g}$, welcher »Vorschlagscharakter« bei dem folgenden $\overline{f}$ viel deutlicher zu Tage tritt). Welche Schönheit bietet für den, der versteht, »zwischen den Zeilen zu lesen«, der folgende Takt: zweite und dritte Stimme in weiter Entfernung von einander. Letztere sich in tiefer Lage dem Basse nähernd, dazwischen das ausgehaltene, füllende $\overline{f}$ des cantus firmus in der Rechten. Man möchte hier beinahe bedauern, dass der starre Orgelton nicht der geringsten Veränderung in

Digitized by Google

bezug auf Tonstärke fähig ist! Eigentümlich gefärbt ist der nächste Takt durch das mitten in *F*moll in der ersten Stimme auftretende $\overline{d}$. — Diese ergreift nun das Anfangsthema, die zweite ahmt nach, und beide singen nun in (sollen wir sagen »schmerzlichen«?) Terzen. Die Stelle ist jedenfalls, als von Bach geschrieben, von grosser Weichheit. Die »unkräftige« drei- (oder vier)malige Wiederholung des Gedankens T. 18—21. ist eine bei Bach nicht häufig anzutreffende Erscheinung. Kühne Akkordunterlage im letzten Achtel von 11 v. S. Während der cantus firmus ausklingt, hört man nochmals das Anfangsthema, von der ersten Stimme zuerst in hoher Lage gebracht. Äusserst poetisch ist der Schluss, das Pedal bringt (»nachzitternd?«) den wehmütigen Anfangsgesang, ein ritardando im vorletzten Takt drängt sich beinahe »naturnotwendig« auf.

Wir möchten dieses umfänglich so kurze und inhaltlich so reiche Choralvorspiel kurzweg ein »Kabinetstück unter den Ch.« nennen.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ!

Ein Trio. Bach schreibt die zweite Stimme im Altschlüssel und erspart so viele Nebenlinien. In unserer »schlüsselscheuen« Zeit haben die zwei bekannten alle übrigen verdrängt, es ist ja so bequem, sich bloss in zwei Schlüsseln einüben zu müssen, und die Nebenlinien gehen nur den Stecher oder Abschreiber an!

Äusserst genial beginnt die linke Hand mit einer gewissen Freiheit der Bewegung, man bemerke nur, wie kühn sie in die Tiefe taucht, unter das Pedal hinab, die folgenden Sechzehntel erinnern an ein Streichinstrument, etwa Viola di Gamba. Schön das Hinabfallen auf den Grundton T. 15. T. 5 v. S. Das »Streichinstrument« ist sehr tief geführt.

Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter.

Choralmelodie in dem mit einem 4′ zu spielenden Pedal. Die weit ausgedehnten Figuren in der rechten Hand lassen ganz vergessen, dass es sich hier um einen zweistimmigen Satz handelt. Das *h* T. 43 klingt ziemlich wüst. Dieses Choralvorspiel in kleiner Form gehört gewiss zu den freundlichsten. Die in der rechten Hand häufig auftretenden Sechzehntelfiguren haben ganz Violinstil (so besonders T. 41). Interessant ist, welche Wirkungen Bach mittelst des 4füssigen Pedals hervorbringen kann.

Digitized by Google

Choräle aus dem dritten Teil der »Klavierübung«.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit.

Wir haben hier ein sehr ernstes, der Leipziger Zeit angehörendes Werk vor uns, und zwar eine Choralfuge, deren Anfang (die ersten drei Noten) der Choralmelodie entnommen sind. T. 13 erscheint es verkehrt. T. 19 schöne Übersteigung. Gegen Ende tritt das Thema dreimal in der Verkehrung auf. Schön ist sein Auftreten in Terzen im drittletzten Takte. Entfaltung zu bescheidener Fünfstimmigkeit. Dieses ernst einherschreitende Stück, welches den gereiften Meister bekundet, erweckt grosses ästhetisches Wohlgefallen.

Christe, aller Welt Trost.

Wieder eine Choralfuge: cantus firmus im Tenor. Das Thema ist gleich anfangs enggeführt. Schön die enge Harmonie T. 14. T. 19 und 20 sind alle drei Stimmen an der Engführung beteiligt. T. 23 schreitet der Bass fast parallel mit dem Thema einher. Der Gang desselben T. 28 geht auf der Orgel verloren. Schönes dreistimmiges Zwischenspiel, mit dissonierenden Sekunden angenehm gewürzt. Thema sodann »ausgesextet«, nachschlagende Quinten im Pedal T. 32. T. 39. Bedeutende Übersteigungen. T. 43 Thema verkehrt! T. 48 Oberstimmen in hoher Lage. Was Wohlklang anbelangt, dürfte vielleicht diesem Choralvorspiel vor dem vorausgehenden der Vorzug eingeräumt werden. Der die Choralmelodie bringende Tenor wirkt ungemein füllend.

Kyrie, Gott heil'ger Geist.

Fünfstimmig, cantus firmus im Pedal. Thema gerade und verkehrt in buntem Durcheinander. Enges Aneinandergedrängtsein der vier oberen Stimmen. T. 8 hohe Harmonien. T. 18 anmutige Bewegung der vierten Stimme. Im nächsten Takt muss in der Schwänzung der Noten eine Änderung vorgenommen werden. Die jetzige erste Stimme muss zur zweiten gemacht werden (also übersteigend), sonst ist T. 20 schlechterdings nicht erklärbar. T. 28 schönes Auseinandergehen der beiden Stimmpaare. Bemerke das »modern romantisch« klingende *fes* T. 39. Orgelpunkt! T. 54 Aufwärtsstreben der ersten Stimme. T. 2 v. S. zwei ungefährliche Querstände. Das Ende dieses Taktes klingt eigentümlich düster gefärbt durch das mit beiden *as* und dem *des* der ersten Stimme

Digitized by Google

dissonierende Orgelpunkt-*G* des Pedals. Im letzten Takt Eintritt der Sechstimmigkeit und volltönender Schluss (Halbkadenz). In diesem Stücke herrscht ein förmliches Schwelgen im Tonreichtum der Fünfstimmigkeit; es erinnert in dieser Hinsicht etwas an den langsamen Satz der *G*dur-Phantasie; nur dass es unendlich künstlicher gebaut ist als dieser fünfstimmige Satz.

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit.

Manualiter. Schlichter, vierstimmiger Satz; ohne Nachahmungen (denn, wenn z. B. der Bass T. 22 den vorausgehenden Tenor verkehrt nachahmt, so ist das sicher von dem Meister nicht beabsichtigt, sondern ein Zufall).

Christe, aller Welt Trost.

Manualiter. Überragt das Vorausgehende bedeutend. Thematik. Gebundene Noten. Enge Harmonie. T. 12 beginnend, Engführungen. Das letzte Achtel von T. 9 v. S. gäbe, aus dem Zusammenhange herausgerissen, eine unerträgliche Dissonanz; hier im polyphonen Getriebe huscht man darüber hinweg. Stimmführung im T. 7 v. S. nicht alltäglich. Alles sehr rein gearbeitet.

Kyrie, Gott heil'ger Geist.

Manualiter. Das letzte Drittel von T. 7 und 8 ist nicht ohne harmonische Härte, namentlich von T. 8. Schön T. 18 und 19 enge Harmonie und hohe Lage. T. 20 Vorhalt und Basseinsatz. Ganz eigentümlich T. 7 v. S.. Die drei Stimmen am engsten gedrängt, Sopran hoch darüber. Beachtenswert der Orgelpunkt auf der Tonika.

Allein Gott in der Höh sei Ehr.

Dreistimmig. T. 11 und 12 schiebt sich eine vierte Stimme ein. Mehr künstlich als schön.

Über dieselbe Choralmelodie.

Sehr ausgedehntes Trio. Ruhig und glatt dahinfliessend. Sequenzen. Übersteigungen, Dezimen im Pedal.

Die Variante ist bedeutend kürzer, dürfte aber den Vorzug verdienen. Die Choralmelodie in der rechten Hand ist einfach gehalten und tritt deutlich hervor.

Digitized by Google

Fughette über: Allein Gott in der Höh sei Ehr.

Manualiter dreistimmig. Ein merkwürdiger Orgelfugenanfang: das Thema tritt staccato auf, als ob es sich um eine Geigenfuge handelte, bald kommt aber der echteste Orgelstil (betrachte z. B. das zweistimmige Zwischenspiel). Im folgenden kann einige Male der Zweifel entstehen, ob man es mit einem Themaeinsatz oder mit einem thematischen Zwischenspiel zu thun habe. Erst gegen Ende zeigt sich das Thema wieder unverhüllt. Am Schluss Auseinandergehen der beiden oberen Stimmen.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot.

Leipzig angehörend. Wie Gebot = Richtschnur ist, und diese griechisch Kanon heisst, so hat Bach die Choralmelodie im Kanon der Oktave behandelt; es wird freilich schwer, wenn nicht unmöglich sein, ihn inmitten der reich kontrapunktierenden Stimmen zu verfolgen. Die beiden Stimmen wechseln inbezug auf das Anfangen; auch ist ihre Entfernung eine verschiedene. Sehr ausgedehnte Zwischenspiele. T. 40 u. f. schönes Widerspiel der beiden Stimmen. Freundliche Augenblicke. Die einträchtigen Terzen Ende von T. 42. Im nächsten Takt chromatisches Hinabgleiten, welche Figur überhaupt hier eine Rolle spielt. Entfaltung zur Sechsstimmigkeit. Dieses Choralvorspiel ist nicht sofort verständlich.

Fughette über: Das sind die heil'gen zehn Gebot.

Manualiter. Das Thema mit seinem oft nacheinander angeschlagenen *g* wirkt sehr lebendig. T. 8 und 9 machen einen freundlichen, ja geradezu freudigen Eindruck, das Thema tritt auch sehr durchsichtig hervor. Sodann verkehrt. T. 14 treffen wir zugleich Tonika und Dominantseptimenakkord von *D*dur, was nicht besonders entzückend klingt. T. 18 (19) beginnt ein Zwischenspiel, welches fast so lang ist, wie die halbe Fuge, es ist sehr interessant. Stimmführung hie und da sehr kühn, schön T. 21 Eintritt der engen Harmonie und am Schluss der Gang der beiden äusseren Stimmen: hier könnte ein ritardando wohl von sehr guter Wirkung sein. Spitta bemerkt von dieser Fughette[1]), »sie sei mit meisterlicher Leichtigkeit hingeworfen und ein scharf gezeichnetes Charakterstück«.

Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer.

Die drei Oberstimmen führen eine Fuge aus, und das Pedal

1) II. Bd. S. 698.

Digitized by Google

bringt eine beharrlich beibehaltene Bassfigur, einen »ostinato«. Das Stück gehört der Leipziger Zeit an. Grosse Lebhaftigkeit, Bindungen, Synkopen. Viel milder klingt es bei dem Auftreten des Themas in Dur. Klanglich schön ist besonders T. 26, man hört förmlich einen Tenoristen ins $\overline{f}$ hinaufsteigen. In der Folge äusserst schöne Verschlingungen, prächtige Dreistimmigkeit in hoher Lage. Die Harmonie im letzten Achtel von T. 45 klingt für Bach sehr modern. Nachdem sich das Thema weidlich ausgeruht hat, tritt es endlich wieder auf den Schauplatz. Nun folgt ein Wechselspiel in den beiden obern Stimmen, während der Tenor in Sechzehnteln begleitet, endlich bringt auch er das Thema, und zwar in sehr hoher Lage, der Alt ist in seiner unmittelbaren Nähe, der Sopran in höchster Höhe der Klaviatur. Nach dem Abtreten des »ostinato« freies, ungezwungenes, sequenzenartiges, dreistimmiges Spiel. Das Pedal wird bei seinem letzten Auftreten in die höchsten Höhen geführt. Fünfstimmigkeit, die aber bald wieder verschwindet, um endlich (T. 3 v. S. schöne Untersteigung, [wenn es erlaubt ist, hier so zu sagen, da die neue Stimme frei eintritt,]) wieder zu erscheinen. Dieses freundliche Stück ist von hoher Schönheit.

Fughette über: Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer.

Manualiter. Sehr entschlossene Haltung, erinnert durch die Zweiunddreissigstel in etwas an die *D*dur-Fuge im ersten Teile des »Wohltemperierten Klaviers«. Dreistimmig. Anfangs viele Schnörkeln in Gestalt von Trillern. Schön die »Schläge« T. 4 v. S. Am Schlusse Vierstimmigkeit. »Kurz und gut« könnte man dieser Fughette als Wahlspruch vorsetzen.

Vater unser im Himmelreich.

Ein Werk aus der Leipziger Zeit. Es gehört zu den am schwierigsten zu überschauenden, und dabei ist es doch noch fassbar. Erste und vierte Stimme sind im Kanon der Oktave geführt; in der Regel beginnt jene; zweimal diese. Bezüglich der punktierten Sechzehntel, denen ein Zweiunddreissigstel vorhergeht, wie gleich im Anfange des zweiten Taktes, sei die wichtige Bemerkung Spittas[1]) wohl ins Auge gefasst: »Die punktierte Schreibweise deutet nur an, dass die erste Note an die folgende eng gebunden und zugleich mit einem

1) II. Bd. S. 530.

Digitized by Google

Druck versehen, nicht aber, dass sie an Zeitwert geringer sein soll als die zweite ... Seb. Bach unterscheidet sich hinsichtlich dieser Vortragsart von Emmanuel Bach«. Später wurde dieser »punctus serpens« (wie ihn J. G. Walther nennt) bekanntlich gänzlich aufgegeben.

Thematisches Vorspiel. Nachlässig ist die Notierung der beiden oberen Stimmen in T. 15. Der cantus firmus tritt unter die zweite Stimme, es sind also beide Oberstimmen gefehlt geschwänzt. T. 32 Untersteigung. Wie T. 55 die dritte Stimme, die sich immer in der Niederung gehalten hat, plötzlich aufschiesst! Die trioartigen Übersteigungen dauern aber nicht lange. Schön die beiden über die erste Stimme langenden Figuren T. 63.

Es liegt auf der Hand, dass eine so künstliche Bildung wie vorliegende, in der man billig die Kombinationskraft des menschlichen Geistes anstaunen muss, nicht den Eindruck der Unmittelbarkeit machen kann, wie dies bei einfacheren Gestaltungen der Fall ist.

Vater unser im Himmelreich.

Ein prächtiges Stück, wie jeder gestehen muss, dessen Auge für polyphone Schönheit geöffnet ist. Die Sechzehntelbewegung, die das ganze Stück hindurch herrscht, wirkt sehr angenehm belebend. Beachte die Bindebögen, Vorhalte, die Führung der einzelnen Stimmen, ihre Einsätze, Entfernung voneinander, das Aufsteigen in die Höhe, und das Urteil wird lauten müssen: »Klassisch von der ersten bis zur letzten Note.«

Christ, unser Herr, zum Jordan kam.

Stammt aus der späteren Leipziger Zeit, aus der Zeit der grössten Meisterschaft. Die Choralmelodie erscheint im Pedal in tiefer Tonlage. Schon der Anfang lässt ahnen, dass wir es hier mit einem Stücke von höchster Kunstschönheit zu thun haben. Die Sechzehntelbewegung ist durch das ganze Stück festgehalten. Wie schön sind die tiefen Manualtöne in der Linken unter dem cantus firmus T. 8, während sich die beiden oberen Stimmen in Nachahmung bewegen. T. 10 und 11 echt Bachsche Sequenzen. T. 3 nach dem Wiederholungszeichen: in frische Höhen geht's! Am Schlusse lange ausgehaltenes *g* im Pedal, während die Linke in geschäftigen Sechzehnteln dem Ende zueilt. Dort kaum bemerkbares Entfalten zur Fünfstimmigkeit. Man wäre versucht, aus der frischen Rührigkeit,

Digitized by Google

die in diesem Stück herrscht, und aus den so einfachen Sequenzen zu schliessen, dass es in einer früheren Zeit geschrieben worden sei.

Christ, unser Herr, zum Jordan kam.

Manualiter. Eine solche Herrschaft der Querstände, wie in dieser kurzen Fuge, trifft man auch bei Bach selten; besonders unangenehm berühren T. 6 v. S. und T. 5, welch letzterer förmlich »schillert« (hier ein »Doppelquerstand« $\overline{g}$ $\overline{\overline{gis}}$ und $\overline{f}$ $\overline{\overline{fis}}$) und daher einen ziemlich wüsten Eindruck macht. (Dreimal tritt das Thema verkehrt auf.)

Aus tiefer Not schrei ich zu dir.

Sechsstimmig, mit Doppelpedal, ein grossartiges Stück! Spitta schreibt darüber[1]): »Es kennzeichnet Bachs Empfindungsweise, dass er gerade diesen Choral sich erlas, um ihn zur Krone des Werkes zu erheben. Denn das ist die Komposition unfraglich, sowohl wegen der Kunst der Stimmenführung, als der Fülle und Erhabenheit der Harmonien, als auch der Spielvirtuosität, welche sie voraussetzt. In dieser Weise das Pedal durchweg zweistimmmig zu führen hätten sich selbst die nordländischen Meister nicht getraut, und gerade sie waren es sonst, welche die zweistimmige Pedalbehandlung aufgebracht hatten.« T. 3 treffen wir schon eine Engführung. T. 9 bringt die erste Stimme des Pedals das Thema in der Vergrösserung, während es in der ersten und vierten in natürlicher Grösse enggeführt ist. Das *H* der vierten Stimme T. 13 untersteigt beide Pedale. Nun beginnt die Fugierung der zweiten Verszeile. Wer hätte bei diesem Stimmengewirr Zeit, sich lange Zeit mit der Quartenfolge T. 15 zu beschäftigen? Erstes Pedal bringt das Thema wieder in der Vergrösserung. Wie mächtig wirken T. 2 vor dem Wiederholungszeichen die enge beieinander liegenden Harmoniemassen (beachte das *e* im 1. Pedal und die zwischen die beiden Pedale tretende vierte Stimme). Nach dem Wiederholungszeichen macht sich ein schon im 1. Takt auftretender Gegensatz bemerkbar. 1. Pedal setzt wieder in der Vergrösserung ein. Indem das Pedal drei Takte schweigt, kann man Atem schöpfen. Neues Thema und neuer Gegensatz. T. 14 und 15 hohe Töne! 1. Pedal wie gewöhnlich. Vierte Stimme zwischen den beiden Pedalen. Bevor das erste das vergrösserte Thema zu Ende geführt, bringt es das zweite

1) II. Bd. S. 696.

Digitized by Google

in der natürlichen Grösse. Bemerkenswert sind die Gänge in den zwei obersten Stimmen (Entfernung eine Undezime) und dem 2. Pedal T. 5 v. S. und die einträchtige Terzenbewegung in der zweiten und vierten Stimme, während das 1. Pedal »ungeheuer füllend« aushält. Mächtig ist der Schluss. Hier ist die Behandlung der Stimmen eine freiere, indem kurz abgestossene Töne in der zweiten und dritten Stimme und im 2. Pedal vorkommen, immer klingt aber das vier Takte gehaltene *e* des Pedals durch.

Das Studium dieses künstlichsten aller Choralvorspiele (die Variationen über »Hoch vom Himmel« rechnen wir nicht, weil sie vielfach nicht Musik sind) wird dadurch sehr erschwert, dass die dritte Stimme zwischen dem ersten und zweiten System herumspringt, wodurch die Übersicht leidet. Es wäre vorteilhaft, wenn die 3. und 4. Stimme auf einem System bei vorgesetztem Tenor- (oder Alt-?)Schlüssel stünden. Wer dieses Stück auf der Orgel sauber vortragen will, von dessen Stirne heiss muss so mancher Schweisstropfen rinnen. Um es überschauen zu können, wird eine grosse Vertrautheit mit polyphonen Formen verlangt, dann wird man sich aber von seiner Fassbarkeit (das erste Pedal mit seinen Vergrösserungen mag vielleicht am schwersten zu bezwingen sein) und von seiner Grossartigkeit und dabei Schönheit überzeugen.

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir.

Hier giebt es der Meister billiger; er führt nur vier Stimmen ins Gefecht, diese sind aber sehr kunstvoll behandelt. Die Nachahmung erfolgt vielfach in der Verkehrung, die Choralmelodie erscheint in langen, zumeist einen ganzen Takt füllenden Noten, während sie die anderen drei Stimmen fugieren. T. 15 Beginn des zweiten Verses. Man habe acht, das verkehrte Thema nirgends zu übersehen. Nach dem Wiederholungszeichen grosse Engführung. Die Stimmenführung in T. 12 und 13 geht auf der Orgel gänzlich verloren. T. 15 vierte Verszeile. Lange ausgehaltenes $\overline{fis}$ des cantus firmus am Schluss, Entfaltung zur Fünfstimmigkeit. Dieses Choralvorspiel ist vielleicht mehr interessant und künstlich als schön: Verkehrung des Themas und Vergrösserung zu gleicher Zeit angewendet, können nur zu leicht bewirken, dass die Grenze des Fasslichen hart berührt, wenn nicht gar überschritten wird. Es überwiegt also in unserem Falle der pädagogische Nutzen den ästhetischen Genuss.

Digitized by Google